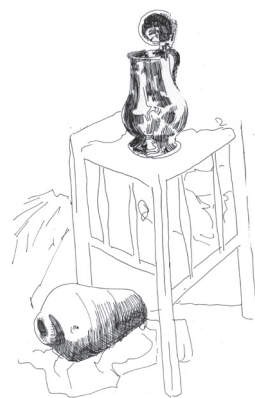


Joanna Hobot-Marcinek



ROZDZIAŁ X

Nowy, lepszy wiek XIX – kloszardki i megery doby industrializacji

„Niech Pani Baubo nam przewodzi”

„Czyż ma mi wiedźma być lekarką? – to retoryczne pytanie zadaje Mefistofelesowi Faust, który jako człowiek nauki czuje odrazę do „ciemnych guseł”, „steku brudnych szaleństw” i wszystkiego, co może usłyszeć i zobaczyć w „plugawej kuchni” czarownicy¹⁶³³. Pełna oburzenia reakcja Fausta jest nieomal odbiciem retoryki, jaką stosowali ojcowie Kościoła i średniowieczni lekarze, którzy przeciwstawiali medyczną wiedzę – zwodzącym ludzi, a pochodzącym z praktyki i empirii – umiejętnościom starych uzdrowiaczek, oskarżając je o czary i szerzenie przesądów.

Starka-wiedźma z arcydramatu Goethego jest otoczona wręcz stereotypowymi dla czarownicy rekwizytami. Towarzyszą jej zatem obrzydliwe zwierzęta (koczkodan i koczkodanica) oraz przedmioty takie jak kocioł, sito czy lustro, uznawane już od starożytności za niezwykle pomocne w praktykach magicznych. Stara Faustowska wiedźma to tańcząca, wykonująca dziwaczne ruchy, rozbawiona baba, budząca swym zachowaniem opór racjonalisty, odczuwającego wstręt na widok „wściekłych gestów” i „sobaczego sprzętu”. Opory, jakie budzi w Fauście cały ten „oszustwa kram”, łagodzi Mefistofeles, mając bohatera słowami:

¹⁶³³ J.W. Goethe, *Faust*, przeł. F. Konopka, Warszawa 1962, s. 90.

Nie chciej surowo patrzeć na tę rzecz.
Wiedźma jak lekarz robi hokus-pokus,
Żeby Ci dobrze posłużyła ciec¹⁶³⁴.

Według objaśnień czarta sprytna baba-lekarz, niczym jej średniowieczne poprzedniczki, doskonale „wie, że leczenie nie pomaga / jak go w abrakadabrę nie oblekasz”¹⁶³⁵. Zestawienie wypowiedzi Mefistofelesa w dwóch przytoczonych wyżej tłumaczeniach: Feliksa Konopki i Adama Pomorskiego, pozwala przyrzeć się doborowi leksykalnemu zaklęć w obu przekładach. U Pomorskiego przywołany został wyraz wywodzący się z języka aramejskiego (*Abəra kaDavəra*), od schyłku starożytności poprzez średniowiecze aż do wczesnych czasów nowożytnych uznawany za formułę magiczną. Z kolei wybrane przez Konopkę słowo „hokus-pokus” stanowi echo sporów doktrynalnych pomiędzy katolikami i protestantami, w wyniku których ci drudzy, nieuznający katolickiej doktryny o transsubstancjacji, prześmiewczo przeinaczali wypowiedzianą przez kapłana w trakcie przeistoczenia formułę: „*Hoc est enim corpus meum quod pro vobis tradetur*”. W dziele Goethego formuły magiczne „hokus-pokus” i „abrakadabra” ulegają wyśmianiu, podobnie jak wykorzystywane przez czarownicę tzw. „zaklęcie żółwia”, oparte na stale obecnej w naukach tajemnych magii liczb, wywodzącej się z matematyczno-magicznych spekulacji pitagorejczyków¹⁶³⁶. Tę „tabliczkę mnożenia” czarownic Faust uznaje – śladem literatury patrystycznej – za brednię pograżonej w obłędzie staruchy. Jednak zwiedziony przez Mefistofelesa tłumaczeniem, że ten stary obrzęd pozostaje jednakowo enigmatyczny dla mędrców i głupich, uczestniczy w nim nadal owładnięty wizjami wiecznej młodości i idealnej kochanki.

Magiczne zabiegi, stereotypowe wyposażenie kuchni-laboratorium zaczerpnięte zostały ze średniowiecznych wierzeń, utrwalonych między innymi na miedziorycie Michaela Herra¹⁶³⁷ z 1620 roku. Dzieło to, będące bezpośrednią inspiracją Goethego, przedstawia sabat czarownic na Blocksbergu. W centrum owego zgromadzenia znajduje się kocioł i zanurzony w nim dzban, z którego wydobywają się i ulatują w niebo obrzydliwe stwory. Utrwalone na miedziorycie Herra przedstawienia

¹⁶³⁴ Tamże, s. 97.

¹⁶³⁵ J.W. Goethe, *Faust*, przeł. A. Pomorski, Warszawa 2006, s. 109.

¹⁶³⁶ Zob. przypisy Barbary Płaczkowskiej do *Fausta* Goethego w tłumaczeniu Feliksa Konopki, s. 445.

¹⁶³⁷ Tamże, s. 444.

upojonych, lubieżnych, pożerających dzieci czarownic stanowią klisze przejęte ze średniowiecznej ikonografii, zwłaszcza z dzieł Albrechta Dürera i Hansa Baldunga Griena.

Goethańska scena odmładzana Fausta przez czarownicę, ironicznie zwaną Sybillą, z jednej strony odwołuje się do średniowiecznych przedstawień, z drugiej przywodzi na myśl zabiegi mitologiczno-antycznych wiedźm z obrazów Salvatora Rosy. Czarownica Goethego, podobnie jak La Strega włoskiego malarza epoki baroku, sama korzysta z dobrodziejstw eliksiru młodości. Zarówno na obrazie, jak i w tekście dramatu pojawia się zawierająca symbole i hieroglify księga oraz podstawowy element każdego czaru – magiczny krąg. Związek z obrzędami dionizyjskimi na obrazie podkreśla noszony przez czarownicę wieniec z winnej latorośli, a w tekście dramatu sprośność gestów i słów zarówno Mefistofelesa, jak i samej wiedźmy¹⁶³⁸.

Owe nawiązania do dionizyjsko-eleuzyńskich kultów agrarnych znajdują swój przejaw także w scenie nocy Walpurgii, w której to na czele czarownic pojawia się stara Baubo – według orfickiej wersji mitu rozpustna towarzysza Demeter, usiłująca rozproszyć spowodowany utratą córki smutek bogini za pomocą swawolnych piosenek i rozpasanej, nieprzyzwoitej gestykulacji. Misteria eleuzyńskie oraz orgiastyczne misteria dionizyjskie – rytzy i obrzędy ku czci bóstw płodności i natury – chrześcijaństwo określiło mianem nekromancji i uznało za przejawy czarnej magii, dlatego też właśnie towarzyszkę Demeter wzywają uczestniczki sabatu w *Fauście*, śpiewając:

Stara Baubo gna, co może,
Jedzie sobie na maciorze.
Kto czci godzien, temu cześć!
Baubo, ty nas musisz wieść!
Tęga locha, na niej mać,
W trop za nimi wściekła brać!¹⁶³⁹

Antyczny symbol lubieżnej starki Baubo wpisany w rytuał przejścia w ciągu wieków stopniowo się przeżywał, tracąc swą eschatologiczną wymowę. Zmieniał się w symbol bezwstydu i nekromanckich praktyk, przez co imię

¹⁶³⁸ S. Rosa, *Wiedźma* (ok. 1646), Pinacoteca Capitolina, Rzym. Por. M. Battistini, *Astrologia, magia, alchemia*, przeł. E. Morka, Warszawa 2006. *La strega*, czyli wiedźma – termin ten w języku włoskim wywodzi się od łacińskiego *striga*, określającego legendarne kobiety-ptaki, żywiące się wnętrznościami noworodków.

¹⁶³⁹ J.W. Goethe, *Faust*, przeł. F. Konopka, s. 152.

Baubo wiążano z czarostwem, czyniąc zeń przydomek greckiej bogini nocy i czarów – Hekate¹⁶⁴⁰.

Goethe przywołuje zatem archetyp lubieżnej i wykonującej rytualne, choć obsceniczne gesty starej kobiety; archetyp, który z czasem stał się niezrozumiały, zwłaszcza w kontekście chrześcijaństwa, świadomie – jak twierdzi Karl Kerényi – pomijającego obszar korzeni i źródeł¹⁶⁴¹.

W *Fauście* członkinie sabatowego orszaku zbierają się pod przewodnictwem bezwstydney Baubo i Uriana, którego imię w wielu niemieckich dialektach jest synonimem samego diabła. Członkinie opisywanej przez Goethego diabelskiej sfory manifestują swą odrażającą cielesność w pieśni chóru czarownic, zawodząc:

Wiedźm na Brocken jedzie czerń,
Ruń zielona, żółta ściern,
Tłum się już do kupy zlaźł,
A pan Urian wiecie nas,
Na pysk zbity z skalnych grap,
Pierdzi wiedźma, śmierdzi cap¹⁶⁴².

Tłum wiedźm tworzą nie tylko nagie, młode kobiety, ale i te stare, odziane – jak mówi Mefistofeles – nie tyle z przyzwoitości, co z rozsądku. W tłuszczy czarownic nie brak też handlarek, które reprezentuje wiedźma -tandeciarka, sprzedająca na swym kramie zakrwawione sztylety, puchary skażone trucizną, miecze uderzające w plecy wroga i klejnoty mające moc uwodzenia dziewczyc, taką samą jak miały te, które stały się przyczyną upadku Faustowskiej Małgosi. W zgromadzeniu „łajdackiej braci” poczesne miejsce zajmują lubieżne staruchy, przypominające posłuszną diabelskiemu wezwaniu wiedźmę z zatytułowanej *Czarownica jako wyobrażenie świata na opak* grafiki Dürera. To znajdujące się w Galerii Uffizi dzieło przedstawia nagą, mającą obwisłe piersi i męską muskulaturę, starą (dosiadającą kozła okrakiem, tyłem do przodu) czarownicę zmierzającą na sabat. Jej demoniczny lot zostaje podkreślony przez siwe włosy, powiewające w kierunku jazdy¹⁶⁴³.

¹⁶⁴⁰ Zob. przypisy Barbary Płaczkowskiej do *Fausta* Goethego w tłumaczeniu Feliksa Konopki, s. 449.

¹⁶⁴¹ K. Kerényi, *Dionizos. Archetyp życia niezniszczalnego*, przeł. I. Kania, Kraków 1997.

¹⁶⁴² J.W. Goethe, dz. cyt.

¹⁶⁴³ A. Dürer, *Strega come imagine del mondo alla rovescia* (1500–1501), Gabinetto dei Disegni e delle Stampe degli Uffizi, Florencja.

Podobnie swą odrażającą cielesność eksponuje w słowach i gestach czarownica tańcząca z Mefistofeilesem, która na poniższe słowa czarta:

Tej nocy śniłem – czy ja wim? –
Pęknięty pień i dziurę w nim
Ogromną jak do spichrza drzwi,
A jednak się nadała mi

ochotnie i lubieżnie odpowiada:

Niech mój najniższy przyjmie dyg
Pan, co z kopytem chodzić zwykł.
Gdy chcesz mej dziury, nie mów hop!
Aż przygotujesz tęgi czop¹⁶⁴⁴.

Postać starej Baubo eksponującej swą groteskowo-obsceniczną kobiecość dzięki oddziaływaniu dzieł Goethego pojawia się także w dwudziestowiecznej literaturze niemieckiej, czego przykładem może być *Czarodziejska góra* Tomasza Manna. Pacjenci Mannowskiego sanatorium przeciwgruźliczego zgodnie z niepisaną umową nie zważają na grożące im niebezpieczeństwo i przestrzegają rytmu kalendarza, wyznaczającego kolejne święta – w tym i zapusty. Karnawałowa zabawa ludzi stojących na progu śmierci ma w sobie jakąś „sabatową ekspresję”¹⁶⁴⁵ i rodzi w umysłach biorących w niej udział bohaterów skojarzenia z Faustowską nocą Walpurgii¹⁶⁴⁶. Nie brak zatem wśród jej uczestników pana Uriana i przewodzącej czarownicom starej Baubo. To ostatnie miano lubieżnej towarzyszki bogini Demeter zostaje nadane jednej z uczestniczek karnawałowej zabawy – pani Stohr, która ukazuje się jako posługaczka z zakasaną spódnicą, zawiniętymi rękawami, z zawiązanymi pod brodą wstążkami papierowego czepka, z wiadrem w ręce, zbrojna w szczotkę, niezważająca na gości i zawzięcie szorująca podłogę pod stołami¹⁶⁴⁷. To jej widok jeden z bohaterów powieści kwituje Goethańską frazą:

¹⁶⁴⁴ J.W. Goethe, dz. cyt., s. 158–159.

¹⁶⁴⁵ Zob. R. Przybylski, *Śmierć poety*. „Stara kobieta wysiaduje”, w: tegoż, *Wtajemniczenie w los*, Warszawa 1985, s. 233.

¹⁶⁴⁶ Zob. J. Hobot-Marcinek, *Dionizyjska baba*, w: tejże, *Stara Baba i Goethe. Doświadczenie i transgresja starości* (Tadeusz Różewicz, Czesław Miłosz, Jarosław Iwaszkiewicz), Kraków 2012, s. 264–265.

¹⁶⁴⁷ T. Mann, *Noc Walpurgii*, w: tegoż, *Czarodziejska góra*, t. 1, przeł. J. Kramsztyk, Warszawa 1998, s. 482.

Stara Baubo też, jak może
Jedzie sobie na maciorze¹⁶⁴⁸.

Nieprzypadkowo Mann przywołuje w tym fragmencie Goethego, w dziele którego – jak już wspomniano – przeniesiona została aż po wiek XX postać starej Baubo. Postać zmieniona w lubieżną staruchę, lecz kryjąca w sobie echo eleuzyńskich mitów agrarnych i łącząca pojęcia śmiechu, śmierci i cyklicznego odradzania się. Przechowanie pamięci o rytualnym rodowodzie postaci – odrażającej swymi aspiracjami seksualnymi – czarownicy wydaje się czymś naturalnym u autora *Fausta* – uczestnika rzymskiego karnawału, piewcy Sobótek, który komentując swój własny wiersz:

Nie wzbraniać ogni świętojańskich
Niechaj się radość nieci!
Zawsze się będą starzeć miotły
I będą rodzić dzieci,

widzi w starych, „zamiatających ulicę miotłach i rozbieganych dzieciach symbole stale starzejącego się i odradzającego świata¹⁶⁴⁹”.

Powracająca w *Czarodziejskiej górze* Goethańska Stara Baubo to także Mutter Natur z rysunku Manna, wiecznie rodząca Matka Natura, mająca ciało starej kokoty, roznegliżowane, zgrzane i spocone, wydzielające życiodajną energię ciepła, gotowe rodzić i łączyć się z młodymi ciałami¹⁶⁵⁰. Mutter Natur chroniąca przed śmiercią i niebezpieczeństwem, związanym tak z tkwiącą w ciele chorobą, jak i z kondycją człowieka, jest przeciwieństwem ulubionego przez bohatera *Czarodziejskiej góry* Hansa Castorpa androgenicznego typu kobiet. Jej karykaturalny, obleśny, wręcz zwierzęcy wygląd nie unieważnia prawdy, mówiącej o tym, że życie „to jest kobieta, rozłożysta kobieta, z bujnymi piersiami, z szerokim, miękkim brzuchem między potężnymi biodrami”¹⁶⁵¹.

¹⁶⁴⁸ J.W. Goethe, *Faust*, cz. 1, przeł. W. Kościelski, Kraków 2005, s. 137.

¹⁶⁴⁹ J.P. Eckermann, *Rozmowy z Goethem*, t. 1, przeł. K. Radziwiłł, J. Zeltzer, Warszawa 1960, s. 310.

¹⁶⁵⁰ Zob. J. Hobot-Marcinek, dz. cyt., s. 266.

¹⁶⁵¹ *Vingt et un*, cyt. za: H. Kurzke, *Na czarodziejskiej górze*, w: tegoż, *Tomasz Mann. Życie jako dzieło sztuki*, przeł. E. Kowynia, Warszawa 2005, s. 319.

„Galerniczki wrażliwości”

„Leciwe staruszki stanowią najniższą warstwę społeczną”¹⁶⁵² – ta dwudziestowieczna konstatacja Simone de Beauvoir znalazła swoją antycypację i realistyczno-naturalistyczną ilustrację w literaturze drugiej połowy XIX wieku, okresu „gwałtownych przemian związanych z doświadczeniem nowoczesności”¹⁶⁵³. Następujące wówczas czasowe, przestrzenne, antropologiczne „przeobrażenie świata” skutkowało między innymi przemianą tradycyjnych modeli życia rodzinnego człowieka tak w środowisku miejskim, jak i wiejskim, choć w tym pierwszym zjawisko to przyjęło znacznie bardziej ostentacyjne formy.

W wieku nauki i pieniądza, zwiększonej (indywidualnej i zbiorowej) ludzkiej mobilności oraz dyktatu wymogów rynku pracy relacje obrazu „starej pijanej kobiety” ze sferą *sacrum* uległy całkowitemu zatarciu, a sama kulturowa postać *anus ebria* stała się jednym z zepchniętych przez biedę na społeczny margines „odmieńców” doby urbanizacji i industrializacji.

Do tego budzącego współczucie grona wykluczonych ze społeczeństwa mieszczańskiego przynależą liczne stare bohaterki nowel Marii Konopnickiej, w tym Urbanowa – „sześć razy na tydzień pijana kucharka”¹⁶⁵⁴, która o nędzy egzystencji własnej i swego (oddanego do szewskiego terminu) syna Jaśka usiłuje zapomnieć, sięgając po alkohol i uciekając w świat marzeń o lepszej przyszłości dla swego dziecka.

Tytułową bohaterkę swej noweli Konopnicka ukazuje z dwóch perspektyw: oczami narratorki, dziesięcioletniej, osieroconej, przedwcześnie usiłującej wejść w rolę pani domu dziewczynki i dojrzałej kobiety, która po latach w pełni pojmuje tragizm postaci starej pijaczki, skrzętnie ukrywającej swoje uzależnienie przed pracodawcami. Owe zabiegi mające na celu ukrycie nałogu zyskują przede wszystkim wykładnik językowy i sprzyjają silnej indywidualizacji postaci starej kucharki, której: „z rana czegoś się ręce trzęsły”, w południe „wszystko [...] z rąk leciało”, wieczorem zaś „cała nie mogła”. Jeśli zaś przypadkiem „mogła”, to wtedy zwykle „musiała duchem skoczyć naprzeciwko”, po czym w kuchni „bywało prawdziwe pobojuwisko”¹⁶⁵⁵, bowiem

¹⁶⁵² Cyt. za: E. Paczoska, *Wariaci i niewidzialne*, „Academia” 3 (2014), www.naukaonline.pl/nasze-teksty/nauki-humanistyczne/item/1179-wariaci-i-niewidzialne.

¹⁶⁵³ Tamże.

¹⁶⁵⁴ M. Konopnicka, *Urbanowa*, w: tejsze, *Nowele*, Warszawa 1972, s. 5.

¹⁶⁵⁵ Tamże.

garnki „tłukły się jak na komendę”. W maskowaniu wstydlivej skłonności pomagało zatem Urbanowej charakterystyczne dla niej, pełne synonimów i eufemizmów słownictwo, w którym – jak po latach zauważa dorosła już narratorka – słowo „stłuc” nie miało racji bytu i w miarę narastających z dnia na dzień coraz większych potrzeb było zastępowane określeniami, w myśl których garnek mógł się: „oberznąć”, „okroić”, „pęknąć”, „wyszczerebić”, „utrącić”, „wyslizgnąć” lub zgoła „klapnąć”¹⁶⁵⁶.

Jedynymi momentami abstynencji Urbanowej były soboty – dni, w których odwiedzał ją syn, jej jedyna nadzieja na lepszą przyszłość. Cezurą w życiu staruszki stało się bożonarodzeniowe przedstawienie, w którym wiecznie posiniaczony i umorusany Jasiek grał rolę króla. W złotej koronie i w „jeszcze zapierzzonej”, zrobionej z poszewki purpurze wzbudził zachwyt i dumę matki, dla której to wydarzenie stało się początkiem nowej ery, pozwalającej dzielić czas na ten przed i po królewskich obłóczynach syna.

Stara pijaczka Urbanowa umierająca z wyrazem zachwytu na twarzy na widok specjalnie na tę okazję odzianego w koronę i purpurę Jaśka to budząca współczucie *anus ebria* dziewiętnastowiecznego społeczeństwa mieszczańskiego, będąca ofiarą biedy i społecznej marginalizacji, „galerniczka wrażliwości”¹⁶⁵⁷, która – w pisarstwie Konopnickiej – wraz ze zreinterpretowanym „głupim” ludowej proveniencji staje się symboliczną figurą Innego¹⁶⁵⁸.

Owym Innym może stać się nawet rodzona matka, o czym świadczą losy panny Florentyny, tytułowej bohaterki kolejnej noweli Konopnickiej. Strach przed zaliczeniem do grona odmieńców-nędzników powoduje, iż dla Florentyny zachowanie pozorów, mających na celu ukrycie faktycznej społecznej i ekonomicznej degradacji, jest istotniejsze od jej związku uczuciowego z matką.

Podtrzymującą za wszelką cenę, nawet za cenę własnej śmieszności, pozory przynależności do stanu szlacheckiego i klasy urzędniczej córka z każdym dniem coraz bardziej oddala się od jej zdaniem niewdzięcznej i niedoceniającej jej wysiłków matki.

Wydawać się może, że to panna Florentyna buntuje się przeciw losowi, podczas gdy jej matka z rezygnacją akceptuje biedę i deklasację, jaka dotknęła

¹⁶⁵⁶ Tamże, s. 5–6.

¹⁶⁵⁷ Zob. *Galernicy wrażliwości*, wybór, oprac. i red. M. Janion, S. Rosiek, Gdańsk 1981.

¹⁶⁵⁸ A. Mocyk, *Chłopięta „spodziwne” i inni? Nowelistyka Konopnickiej wobec odmienności*, w: *Czytanie Konopnickiej*, red. O. Płaszczewska, Kraków 2011, s. 111. Zob. *Galernicy wrażliwości*; L. Magnone, *Maria Konopnicka. Lustra i symptomy*, Gdańsk 2011; H. Mayer, *Odmieńcy*, przeł. A. Kryczyńska, Warszawa 2005.

obie kobiety. W rzeczywistości jednak to córka – manifestująca swą wyższość nad „hołotą”, „prostactwem bez edukacji”, czyli ubogimi sąsiadami z kamienicy – pozostaje niewolnicą konwenansów i pozorów. Natomiast stara Brońska konfrontuje się z rzeczywistością, występując przeciw światu, który skazuje ją na biedę, a potem każe jej się tej biedy wstydzić, dlatego też dowodzi swoich racji i poucza córkę słowami:

A czegoż ja się będę z moją nędzą przed ludźmi kryć? Czego się wstydzić? Czy to ja biedę wymyśliłam? Ty się [...] córko od tych ambicji, od tych honorów raz odżegnaj i żyj, jak można, jak się da. Jest bieda? [...] Niechaj ludzie widzą, niech słyszą, prędeż się jeden drugiemu użali, wspomóżę, a choćby i nie pomógł, lżej zawsze!¹⁶⁵⁹

Dramatyczne studium relacji starzejącej się bohaterki z matką ukazuje kolejne etapy wzajemnego oddalania się. Dla Florentyny, która po wyjściu ze szpitala odnajduje swą rodzicielkę żebrzącą w kościelnej kruchcie, to przystanie matki do żebraków jest największym możliwym upokorzeniem. Miarą hipokryzji bohaterki jest fakt, iż taką hańbą nie byłby dla niej nawet ewentualny alkoholizm matki, który łatwiej wszak ukryć przed ludzkimi oczami w czterech ścianach domu. Troszcząca się o matkę, odmawiająca samej sobie jedzenia bohaterka jednocześnie izoluje starą kobietę od sąsiadów, nie pozwala jej na kontakty z dawnymi koleżankami żebraczkami, a w końcu zamyka na klucz. Wszystko to doprowadza do rozstania kobiet. Florentyna kontynuuje życie pełne fałszywych pozorów, w które i tak nikt nie wierzy, jej matka zaś wybiera żebraczy chleb i egzystencję pośród ludzi, których tak jak i ją los skrzywdził.

Odauteurska ironiczna ocena tej sytuacji przejawia się w oddaniu głosu tytułowej bohaterce, która sama opowiada swą historię. Już po rozstaniu się obu kobiet wieść o ciężkiej chorobie matki budzi w pannie Florentynie wyparte przez dumę przywiązanie i wywołuje deklarację zmiany własnego postępowania, przybierającą formę apostrofy:

Mamo, mamo! Nigdy już, nigdy nie puszczę cię od siebie! Bądź, czym chcesz, rób, co chcesz, zawsze z tobą zostanę, nic ci się przeciwieć nie będę! Już we mnie żadnej dumy nie ma, żadnej pychy, mamo! Będę ci latała tę żebracką gunię, będę cię odprowadzała do kruchty, sama będę jadła chleb,

¹⁶⁵⁹ M. Konopnicka, *Panna Florentyna*, w: *też*, *Nowele*, s. 167–168.

który ci ludzie dadzą... Wszystko, wszystko, co chcesz, zrobię, jak pies służyć ci będę!... Mamo droga... jedyna... rodzona!¹⁶⁶⁰

Jednak – jak sama przyznaje – „ta pokora dla matki”, „to kochanie”, „te wszystkie mowy do niej” obracają się w nicość, a śmierć rodzicielki staje się dla niej ulgą oraz uwolnieniem od wstydu. W ostatecznym momencie na pytanie zakonniczki, czy zmarła w szpitalu Brońska – „babka spod kościoła” – to jej matka, Florentyna zaprzecza, podkreślając, przyszła zapytać o panią Brońską, wdowę po urzędniku. To iście Piotrowe zaparcie się matki w obliczu majestatu śmierci jest aktem desperacji Florentyny, która tym bardziej odżegnuje się od matczynego wyboru żebraczego losu, im bardziej obawia się dla siebie takiej samej przyszłości.

Owo wyparcie się matki zostaje w pewien sposób sprowokowane przez spotkanie z kulawą Barbarą. Ta marginalna, pojawiająca się w opowiadaniu postać żebraczki wzmacnia i niejako dubluje motyw zepchniętej na margines, skazanej na łaskawy chleb starości i odgrywa ważną rolę w kompozycji całego utworu. Właśnie z pozbawioną nazwiska, określaną epitetem „kulawa”, staruszką zaprzyjaźnia się stara Brońska w trakcie pierwszego „żebraczego epizodu” swego życia. To tej żebraczki, przybyłej z wizytą, Florentyna nie wpuszcza do domu. Na pytanie Barbary o starą Brońską, odpowiada wówczas, że to pomyłka, bo w tej kamienicy nie mieszka żadna Brońska spod kościoła, lecz pani Brońska, wdowa po urzędniku i matka. Tę samą kulawą Barbarę o trędownatej twarzy spotyka Florentyna w ostatniej scenie noweli. Triumf żebraczki, która z ironicznym uśmiechem mówi: „Dzień dobry po znajomości! A taki wtedy pomylenia nie było. Taki nie było”¹⁶⁶¹, prowokuje Florentynę i doprowadza do tego, że jeszcze raz duma oraz chęć zachowania pozorów triumfują w jej sercu nad poczuciem rodzinnej więzi.

Stara Brońska, należąca do warstwy tzw. wysadzonych z siodła, wskutek przedwczesnej śmierci męża-urzędnika zostaje naznaczona biedą, która – jak mówi bohaterka – każdego jest w stanie „odszlachcić”. Ta reprezentantka rodzącego się miejskiego proletariatu na pozór nie przypomina postaci zbuntowanej, szalonej, łamiącej wszelkie konwencje staruchy. W rzeczywistości jednak jej postać, uchwycona przez pisarkę „jakby na pół drogi między Maupassantem a Leśmianem, bez brutalizacji i bez irracjonalności”¹⁶⁶²,

¹⁶⁶⁰ Tamże, s. 188.

¹⁶⁶¹ Tamże, s. 189.

¹⁶⁶² A. Brodzka, *Maria Konopnicka*, Warszawa 1964, s. 142. Słowa badaczki odnoszą się do figury odmienca i postaci Ksawerego z noweli pod tym samym tytułem, śmiało jednak można je odnieść również do postaci Urbanowej i Brońskiej.

swoim własnym, odmiennym, ludzkim, zindywidualizowanym byciem¹⁶⁶³ zmusza do zakwestionowania praw świata i reguł służących opisaniu i wartościowaniu człowieka.

Mère maquerelle i chciwe megery

W opozycji do bohaterek nowel Marii Konopnickiej pozostają przedstawicielki dużej grupy wiekowych lichwiarek, właściolelek rozmaitych podejrzanych interesów, pośredniczek, zaludniających dziewiętnastowieczną prozę realistyczną. Co interesujące, choć funkcjonują one w nowoczesnej społeczności wielkiego miasta, podlegającej dyktaturze pieniądza, to swym wyglądem, sposobem bycia i działaniami nawiązują do wywodzącej się z antyku, a utrwalonej przez literaturę renesansu, kliszy rajfurki-pośredniczki.

„Tradycję” swych poprzedniczek kontynuuje Jacqueline Collin *vel* Madame de Saint-Estève – oszustka, stręczycielka, manipulatorka, postać powracająca w kilku tomach *Komedii ludzkiej* Honoré de Balzaca. Bohaterka ta określana jest mianem *mère maquerelle*, które w języku francuskim od wieków zarezerwowano dla stręczycielek oraz właściolelek domów publicznych. Genealogia owego dość enigmatycznego określenia „matka, mateczka-makrela” ginie w pomrokach dziejów. Według jednego z popularniejszych objaśnień ma ono nawiązywać do właściwości makreli – ryby potrafiącej dostosowywać się do środowiska i zmieniać kolor swojego grzbietu¹⁶⁶⁴. Taką zdolnością mimikry i wielością życiowych ról wykazuje się właśnie Madame de Saint-Estève, posługująca się także pseudonimem Azja, bohaterka kilku powieści Balzaca, będąca ciotką Jacques’a Collina *vel* Vautrina, a w młodości kochanką Marata i chemika Duvignona, dzięki któremu posiadała wiedzę na temat trucizn. W *Kuzynce Bietce* jest ona przede wszystkim trucicielką pomagającą Victorowi Hulot d’Ervy w usunięciu kochanki ojca. W swoim burzliwym życiu wciela się też w rolę stręczycielki i jako deprawatorka nieletnich zostaje skazana na dwa lata więzienia. W powieści *Blaski i nędze życia kurtyzany* jest współniczką swego zwanego „Ołży-Śmiercią” siostrzeńca, Vautrina, w realizacji niecnego planu zapewnienia majątku Lucienowi de Rubempré. Plan ten ma zostać zrealizowany kosztem zakochanej w Lucienie dziewczyny, byłej prostytutki Estery van Gobseck, której pożąda stary i ogromnie bogaty baron de Nucingen.

¹⁶⁶³ Zob. A. Mocyk, dz. cyt., s. 111.

¹⁶⁶⁴ Zob. <http://www.russki-mat.net/find.php?l=FrFr&q=maquereau&c=lem>.

Na prośbę Vautrina, ukrywającego się pod nazwiskiem księdza Herrery, stara rajfurka staje się strażniczką i opiekunką dziewczyny, która dla Luciena i za namową swej towarzyszki zgadza się związać z baronem.

Urodzona na Jawie rajfurka Azja przeraża swą fizjonomią: miedzianą jak u Malajów twarzą-deską, w którą „wtłoczony” jest nos; osobliwą budową szczęki; dołem twarzy podobnym do małpy; czołem ściśniętym, lecz naznaczonym tą odmianą „inteligencji”, jaką jest chytrość; oczkami palącymi, spokojnymi jak oczy tygrysa, unikającymi jednak wzroku innych. Całości wstrętnego oblicza dopełniają sine wargi, nieregularne zęby, włosy lśniące i tłuste jak skóra twarzy¹⁶⁶⁵. Na polecenie Herrery ta bohaterka o zwierzęcej i podłej fizjonomii wchodzi w rolę pani Saint-Estève, pośredniczki-rajfurki, czemu służyć ma swoista charakterystyka za pomocą stroju, na który składają się: adamaszkowa suknia, „pochodząca z portier zdjętych z jakiegoś zajętego buduaru”, „kaszmirowy szal wypełzły” i zużyty, „kołnierzyk ze wspaniałych, ale obstrzępionych koronek”, ohydny kapelusz¹⁶⁶⁶. Ta kreatura obuta w trzewiki z irlandzkiej skóry, powyżej których jej ciało „robi wrażenie wałka z czarnego ażurowego jedwabiu”, obnosi przed sobą swój „godny kucharki” brzuch, udekorowany klejnotem u paska¹⁶⁶⁷.

Szereg wspomnianych w powyższym opisie elementów tak wyglądu (twarz, oczy, szczeka, usta, cera), jak i stroju (suknia, szal, kapelusz) postaci nie prowadzi do ustanowienia jakiegokolwiek „przedziału pomiędzy ubiorem i ciałem”, ani też do wytyczenia „jakiegokolwiek granicy pomiędzy cechami fizycznymi” i moralnymi¹⁶⁶⁸. Charakteryzująca się wyglądem i strojem rajfurki, odstręczająca duchowo oraz fizycznie Madame de Saint-Estève otrzymuje od swego współnika, złego ducha i inspiratora, fałszywego księdza Herrery, instrukcje dotyczące sposobów przeprowadzenia akcji drenażu kieszeni Nucingena:

Bądź zrazu obleśna [...] lękliwa, nieufna jak kotka; wykłuwaj zwłaszcza baronowi oczy tym, iż uciekł się do pomocy policji. Przybieraj miny osoby, która nie ma przyczyn obawiać się szpiclów. Wreszcie daj go ściowi mniej lub więcej jasno do zrozumienia, że wzywasz wszystkie policje świata, by

¹⁶⁶⁵ Zob. H. de Balzac, *Blaski i nędze życia kurtyzany*, przeł. T. Boy-Żeleński, Warszawa 1992, s. 75.

¹⁶⁶⁶ Tamże, s. 187–188.

¹⁶⁶⁷ Tamże.

¹⁶⁶⁸ E. Auerbach, *W Hôtel de la Mole*, w: tegoż, *Mimesis. Rzeczywistość przedstawiona w literaturze Zachodu*, przeł. Z. Żabicki, Warszawa 1968, s. 452.

odszukać miejsce, gdzie kryje się nasza ślicznotka. Nie zdradź najmniejszego śladu... Skoro spoufalicie się już tak, iż będziesz mogła klepać go po brzuchu, mówiąc: „Stary ladaco!”, zrób się beczelna i weź go po prostu za łeb¹⁶⁶⁹.

Scenerią targów z baronem staje się jeden ze sklepów, których obleśna starucha jest właścicielką. Azja-Saint-Estève jest bowiem „handlarką-tandeciarką” niczym Goethańska wiedźma¹⁶⁷⁰, a asortyment jej sklepu, choć bardziej zwyczajny, jest równie okropny i – jak mówi narrator auktorialny – „przejmujący dreszczem”¹⁶⁷¹.

W swym magazynie stara handlarka króluje „wśród najpiękniejszych strojów, które doszły do tej straszliwej fazy, gdy suknia nie jest już suknią, a nie jest jeszcze łachmanem”. „Cioteczna siostra Lichwy”, łysa i bezzębna, siedzi w kucki pośród tych strzępów wspaniałości niczym „dozorca na galerach”, jak „sęp o dziobie krwawym od trupów w pełni swego żywiołu”¹⁶⁷². „Ohydniejsza niż te okropności”, w tym brudnym interesie targuje się o dziewczynę z bankierem, który „umiejętnie dawkową podniętą” jest przez nią „pędzony z jednego tysiąca franków w drugi”¹⁶⁷³.

Opis sklepu i jego właścicielki „apeluje do odtwórczej wyobraźni czytelnika, do istniejących w jego pamięci obrazów analogicznych osób bądź też *milieux*, jakie zapewne zdarzało mu się widywać”¹⁶⁷⁴. Postawiona w tej karykaturalnej charakterystyce teza o „jedności stylowej” środowiska (*milieu*), obejmującej przedmioty i żyjącą wśród nich bohaterkę, nie jest racjonalnie uzasadniana, lecz zostaje uznana za stan faktyczny i przedstawiona w sposób atakujący nasze zmysły i niewymagający dowodów¹⁶⁷⁵. Jak słusznie zauważa Erich Auerbach, Balzac – porwany własną ideą *milieu* – wyposaża tworzące owo *milieu* przedmioty i postaci w drugie znaczenie, które najtrafniej określić można mianem „demonicznego”¹⁶⁷⁶.

To właśnie złowieszczą Azja wraz ze swymi współnikami ponosi odpowiedzialność za śmierć dziewczyny, która popełnia samobójstwo po pierwszej

¹⁶⁶⁹ H. de Balzac, dz. cyt., s. 87–188.

¹⁶⁷⁰ Zob. poprzedni podrozdział „Niech Pani Baubo nam przewodzi”.

¹⁶⁷¹ Tamże, s. 194.

¹⁶⁷² Tamże, s. 193.

¹⁶⁷³ Tamże, s. 194.

¹⁶⁷⁴ E. Auerbach, dz. cyt., s. 452. Słowa Auerbacha odnoszące się do bohaterki *Ojca Goriot*, pani Vauquer, *per analogiam* odnieść można do pani Saint-Estève.

¹⁶⁷⁵ Tamże.

¹⁶⁷⁶ Tamże. Postać pani Vauquer zostanie przedstawiona i scharakteryzowana w dalszej części niniejszego podrozdziału.

nocy spędzonej ze starym kochankiem. Madame de Saint-Estève jest nie tylko rajfurką i kucharką-trucicielką, ale też znakomitą aktorką, która później w przebraniu baronowej du Faubourg Saint-Germain podejmie wysiłki mające na celu uwolnienie swego współnika. Jej niegodne życie znajdzie w kolejnych tomach *Komedii ludzkiej* tragiczny finał, gdy bohaterka wraz ze swym byłym, odnalezionym po latach, kochankiem Duvignonem zaangażuje się w proceder fałszowania pieniędzy. Przyłapana, popełni samobójstwo w celu uniknięcia więzienia.

Madame de Saint-Estève stanowi niezwykle wyrazistą realizację kliszy rajfurki-pośredniczki. Jednak dziewiętnastowieczną, całkowicie zsekularyzowaną odmianę kliszy *vetuli* współtworzą również inne starzejące się i stare megery: właścicielki mniej lub bardziej podejrzanych pensjonatów, pośredniczki, lichwiarki i swatki. Bohaterki te, tak jak i Madame de Saint-Estève, podlegają – mówiąc słowami Aliny Brodzkiej – swoistej brutalizacji¹⁶⁷⁷ poprzez sposób ich prezentacji w wielkiej prozie realistycznej. Do owych starych, chciwych meger, tyleż odrażających, co budzących litość, można zaliczyć takie postaci, jak: pani Meliton z *Lalki* Bolesława Prusa, pani Vauquer z *Ojca Goriot* Balzaca czy lichwiarka Alona Iwanowna ze *Zbrodni i kary* Fiodora Dostojewskiego. Wszystkie one, zmuszone do zacieklej walki o byt, wpisują się w stereotyp zgorzkniałej, złośliwej, przebiegłej i zachłannej starej kobiety, której wygląd odzwierciedla jej wewnętrzne zło i duchową mizериę.

Pierwsza z wyżej wymienionych bohaterek – pani Meliton, swatka, rajfurka i stręczycielka, przeszła – jak mówi trzecioosobowy narrator *Lalki* – „twardą szkołę życia”¹⁶⁷⁸. Ta dość bezwzględna *go-between*, *entremetteuse* doby realizmu za młodu usiłowała wcielać w życie powszechnie przyjęte ideały: oddanej nauczycielki, zyskującej wdzięczność pupilów i szacunek ich rodziców; żony podnoszącej z moralnego upadku męża alkoholika; pełnej troski opiekunki bezdomnych i maltretowanych zwierząt. Próby wejścia w aprobowane społecznie role przyniosły jej jedynie rozczarowanie: stała się nielubianą, wyśmiewaną nauczycielką, bitą i poniżaną żoną; kobietą, która nie potrafiła zyskać nawet psiej wdzięczności. Po samotnym półrocznym pobycie w szpitalu, przedwcześnie posiwiiała, z przerzedzonymi włosami, zmieniona przez doświadczenia i chorobę „zmądrzała” i wyciągnęła wnioski ze swego dotychczasowego życia, rozpoczynając tym samym nowe, w którym:

¹⁶⁷⁷ Zob. A. Brodzka, dz. cyt., s. 142.

¹⁶⁷⁸ B. Prus, *Lalka*, t. 1, Warszawa 1972, s. 213.

[...] nie była już nauczycielką, ale rekomendowała nauczycielki; nie myślała o zamążpójściu, ale swatała młode pary; nikomu nie oddawała swego serca, ale we własnym mieszkaniu ułatwiała schadzki zakochanym. Że zaś każdy i za wszystko musiał jej płacić, więc miała trochę pieniędzy i z nich żyła¹⁶⁷⁹.

Znajomość natury ludzkiej, przybierająca postać wiedzy o tym, że „łatwiej wyrzucić tysiące rubli niż jedno przywiązanie z serca”¹⁶⁸⁰, pozwala pani Meliton czerpać dochody ze swatania i stręczycielstwa. W powieści Prusa ukazana jest ona jako cyniczna, obłudna i pozbawiona skrupułów rajfurka, którą świadomość, iż „wygłaszanie zdań i opinii przyjętych przez ogół wpływa na wzrost dochodów”, czyni „ostrożną, a nawet moralizatorską w mowie”¹⁶⁸¹. Jako osobę przebiegłą trafnie charakteryzuje ją, zwykle myślący się co do oceny ludzkich charakterów i motywacji, Ignacy Rzecki, który w swych pamiętnikarskich zapiskach stwierdza: „chuda baba, mała, trajkocze jak młyn, a czujesz, że mówi tylko to, co chce”¹⁶⁸².

Epizodyczna, ale niezwykle wyrazista figura nie tyle starej, co wkraczającej w starość, a w powszechnym odczuciu dodatkowo postarzanej przez wykonywany fach pośredniczki zostaje skonstrastowana w powieści z postacią prezesowej Zasławskiej, reprezentującej model czcigodnej kobiecej starości. Nie można jednak oprzeć się wrażeniu, że owa godna starość drugiej z bohaterek jest pochodną statusu filantropki i myślicielki – reformatorki społecznej, powiązanego z wysokim urodzeniem i olbrzymim majątkiem, czyli tym, co zapewnia ludzki szacunek i chroni stare kobiety przed mianem wariatki czy ekscentryczki. Panią Meliton krytycznie oceniają i opisują obcy jej ludzie. Nie chroni jej szacunek i miłość rodziny, czyli rola społeczna, mogąca wpływać na sposób postrzegania starej kobiety, jak ma to miejsce chociażby w przypadku ewidentnie zaburzonej i zanurzonej w swoim świecie Grossmutter Minclowej.

Pani Meliton w społecznym odbiorze nie jest „dama”, lecz „babą”. W cytowanej wypowiedzi Rzeckiego określona zostaje słowem, które – jak pisze Renata Przybylska w *Starej rebeliantce* – według definicji kognitywnej oznacza kobietę starą, wścibską, ciekawską, gadatliwą, o niskim statusie społecznym¹⁶⁸³.

¹⁶⁷⁹ Tamże, s. 214.

¹⁶⁸⁰ Tamże, s. 216.

¹⁶⁸¹ Tamże, s. 214.

¹⁶⁸² Tamże, s. 198.

¹⁶⁸³ R. Przybylska, *Językowy obraz „starej pijanej kobiety” w polszczyźnie*, w: S. Borowicz, J. Hobot, R. Przybylska, *Stara rebeliantka. Studia nad semantyką obrazu*, Kraków 2010, s. 247.

Stara swatka i pośredniczka nie cieszy się powszechnym szacunkiem, choć tak naprawdę jej podejście do małżeństwa dzielą najwyższe warstwy społeczne ukazane w *Lalce*, podobnie jak ona uznające małżeństwo za źródło majątkowych korzyści. W świecie arystokracji – tak jak i w rzemiośle pani Meliton – kobieta postrzegana jest jako przedmiot handlu, co jednak w przypadku ludzi utytułowanych i majątnych kamuflowane jest hipokryzją i wykwintnymi manierami¹⁶⁸⁴.

Warszawa w powieści Prusa – jak piszą w swych pracach Ewa Paczoska i Józef Bachórz – jest miastem żyjącym teraźniejszością¹⁶⁸⁵, sferą koncentrującą bieg cywilizacyjny, w której zaostrzeniu podlegają wszelkie spory oraz relacje występujące w obrębie społeczeństwa¹⁶⁸⁶. W tej przestrzeni, tak jak i inni bohaterowie, egzystuje pani Meliton, która pozbawiona majątku i wsparcia rodziny, by zarobić i przeżyć, musi trzeźwo oceniać sytuację. Dlatego też początkowo ignoruje zauroczenie Wokulskiego Łęcką, nie widząc w nim okazji do swatów i zarobku. Kiedy Wokulski przestaje być zwykłym kupcem galanteryjnym, niemogącym nawet marzyć o Izabeli, pani Meliton nie tylko systematycznie „zaszczyca” jego sklep wizytami, ale i podejmuje inicjatywę, sama oferując swoje matrymonialne usługi. Wkrótce staje się osobą Wokulskiemu niezbędną, dostarczając mu informacji o sytuacji finansowej Łęckich.

Mimo że jest osobą interesowną, a może właśnie dlatego, chcąc zarobić na ożenku Wokulskiego, przestrzega bohatera: „pamiętaj Pan, że kobiety są niewolnicami tylko tych, którzy potrafią je mocno trzymać i dogadzać ich kaprysom”¹⁶⁸⁷. Jej słowa, będące reakcją na podarcie przez bohatera weksli Łęckiego, dowodzą, iż cyniczna pośredniczka tę zaskakującą dla niej rezygnację z możliwości finansowego „zaszachowania” Łęckich uznaje za przejaw naiwności oraz idealizmu, z którego sama już dawno się wyleczyła.

Bohaterką podobną do pani Meliton i „do wszystkich kobiet, które dużo przeszły”¹⁶⁸⁸ jest także pani Vauquer, sprytna i chciwa wdowa, właścicielka pensjonatu przy ulicy Neuve-Sainte-Genève z *Ojca Goriot*. Wygląd tej pięćdziesięcioletniej wdowy – starej w myśl dziewiętnastowiecznych kryteriów – odzwierciedla jej duchową kondycję, o czym może świadczyć

¹⁶⁸⁴ J. Osmoła, „*Lalka*” jako powieść o straconych złudzeniach polskich idealistów, w: „*Lalka*” Bolesława Prusa, oprac. J. Osmoła, Lublin 1995, s. 14.

¹⁶⁸⁵ Zob. E. Paczoska, *Warszawskie Elizjum*, w: tejże, „*Lalka*” czyli rozpad świata, Białyśtok 1995, s. 21.

¹⁶⁸⁶ Zob. J. Bachórz, *Wstęp*, w: B. Prus, *Lalka*, Wrocław 1998, s. XCIII.

¹⁶⁸⁷ Tamże, s. 247.

¹⁶⁸⁸ H. de Balzac, *Ojciec Goriot*, przeł. T. Żeleński (Boy), Warszawa 1998, s. 12.

niezwykle realistyczny, ale i zarazem okrutny opis tej postaci, która około siódmej rano wkracza na scenę Balzakovskiej powieści „poprzedzona, trochę jak czarownica, przez skaczącego po półkach kota”¹⁶⁸⁹:

[...] strojna w tiulowy czepek, spod którego zwisa źle włożony fałszywy war-
kocz; stąpa, wlokąc wykrzywione pantofle. Twarz pomarszczona, pulchna,
z nosem w kształcie papuziego dzioba, małe tłuste ręce, cała osoba nabita
niby szczur kościelny, nazbyt pełny i trzęsący się biust harmonizuje z tą
sałą, gdzie mury ociekają nieszczęściem, gdzie z kątów wygląda zaczajona
spekulacja, gdzie powietrze duszne i odrażające nie sprawia jednak wstrętu
pani Vauquer. Oblicze jej świeże jak pierwszy przymrozek jesienny, oczy
otoczone siecią zmarszczek, których wyraz słodki jak uśmiech tancerki
może w jednej chwili zmienić się w pochmurne spojrzenie rachmistrza;
cała wreszcie jej osoba wyjaśnia lepiej gospodę, która, ze swej strony, sta-
nowi niby jednolitą całość z jej osobą. Gdzie jest więzienie, tam musi być
i dozorca, jednego nie można sobie przedstawić bez drugiego. Chorobliwa
otyłość tej małej kobiety jest skutkiem życia, jakie prowadzi, tak jak tyfus
jest wynikiem szpitalnych wyziewów. Spod starej, przerabianej sukni
wymyka się podolek wełnianej spódnicy, świecący kłakami wypadającej
waty. Ten widok przypomina nam salon, pokój jadalny i ogródek, prze-
czuwamy kuchnię, odgadujemy, jacy mogą być mieszkańcy domu. Widząc
razem osobę i otoczenie, mamy dopiero obraz zupełny¹⁶⁹⁰.

W tym wręcz karykaturalnym opisie, wykorzystującym metaforykę
animalistyczną, „dominuje pewien wielokrotnie powtarzany motyw
główny – motyw harmonii panującej pomiędzy osobą pani Vauquer, z jed-
nej strony, a przestrzenią, w której się ona znajduje, pensjonatem, którym
kieruje, i życiem, które prowadzi – z drugiej; słowem, motyw harmonii mię-
dzy postacią pani Vauquer a tym, co nazwalibyśmy (jak niekiedy czynił to
Balzac) właściwym jej *milieu*”¹⁶⁹¹.

Fizyczna brzydota bohaterki i niechlujność jej ubioru zespolone zostały
z właściwym jej brakiem wyrozumiałości, „obojętnością, przebiegłością,
a nawet okrucieństwem”¹⁶⁹²; harmonizują one także z atmosferą gospody,
która czasy świetności ma dawno za sobą i w której czuć zapach stęchlizny,

¹⁶⁸⁹ E. Auerbach, dz. cyt., s. 451.

¹⁶⁹⁰ H. de Balzac, dz. cyt., s. 12–13.

¹⁶⁹¹ E. Auerbach, dz. cyt.

¹⁶⁹² B. Zaorska, *Podróż na krańce życia*, Warszawa 1995, s. 41–42.

pleśni, wilgoci oraz kuchenny odór mało wyszukanych potraw. Pensjonat, który swym wyglądem i wonią przypomina raczej izbę czeladną, kredens czy szpital, jest równie odrażający jak jego właścicielka, która wdycha jego wyziewy, nie odczuwając przy tym najmniejszych mdłości. Pani Vauquer króluje w swym pensjonacie, podobnie jak pani Saint-Estève w swym sklepie, będącym jedną z „najposepniejszych osobliwości Paryża”, w którym „słyszysz się pod jakimś szalem rżenie suchotnicy”, „odgađuje się agonię pod suknią lamowaną złotem” i dostrzega się „okrutne szamotania między zbytkiem i głodem wypisane [...] na lekkich koronkach”¹⁶⁹³.

W przypadku pani Vauquer zależność zachodząca między nią a swoistą ramą, jaką stanowi dla jej portretu pensjonat, „sugerowana jest z całą dosadnością [...] przez akcentowanie zużycia, tłustości, brudnego ciepełka i odrażającego seksualizmu przejawiających się w ciele i ubiorze”¹⁶⁹⁴ bohaterki. Atmosfera zmysłowa i moralna pensjonatu – zdaniem narratora – determinuje styl życia pani Vauquer, jest niczym wyziewy szpitalne wywołujące tyfus. Z drugiej strony otaczająca bohaterkę specyficzna aura pensjonatu tak naprawdę wydziela się z jej znieprawionej duszy.

Porównana do spasionego szczura, budzącego wstręt i roznoszącego choroby, pani Vauquer jest – podobnie jak pani Meliton – osobą praktycznie pozbawioną imienia. Obie kobiety, które w małżeństwie doznały jedynie złego traktowania, dzięki małżeństwu zyskują wdowi status, podnosząc ich pozycję w społeczeństwie patriarchalnym i dający im swobodę działania oraz prowadzenia interesów.

Pani Vauquer sprytnie wykorzystuje współczucie, które budzi jako wdowa. Umiejętnie zwodzi swych lokatorów, którzy uważają ją „w gruncie rzeczy” za *bonne femme* – dobrą kobietę, dotkniętą jak oni nieszczęściem, biedną istotę, stękąjącą i kaszlącą jak oni¹⁶⁹⁵. W rzeczywistości – jak dowiadujemy się w toku powieści – uchodząca za ubogą bohaterka dysponuje całkiem pokaźną fortuną i zdolna jest do każdej podłości, żeby tylko polepszyć swój los. Stąd też zapewne biorą się jej plany matrymonialne, które przejawia wobec – początkowo w miarę zamożnego – Goriota. Odrzucona i urażona przyłącza się do ogółu mieszkańców pensjonatu, lekceważąc podobnie jak inni ubożęcego z roku na rok, wyzbywającego się majątku na rzecz córek, starego kupca.

¹⁶⁹³ H. de Balzac, *Blaski i nędze życia kurtyzany*, s. 193.

¹⁶⁹⁴ E. Auerbach, dz. cyt., s. 451.

¹⁶⁹⁵ H. de Balzac, *Ojciec Goriot*, s. 12–13.

Balzakowska „patronka” nie żywi empatii dla swych pensjonariuszy, których bieda przygnała do jej gospody. Dbą już tylko o swoje dochody i ocenia ludzi według finansowego kryterium. Toteż stałych mieszkańców „obdziela [...] staraniem i względami” z „dokładnością astronoma” „stosownie do większej lub mniejszej zapłaty”.

Bohaterkę demaskuje wyraz twarzy, czyli mimika przebiegłej lichwiarki oraz niejasna, wręcz podejrzana biografia, która w powieści reprodukowana jest przynajmniej częściowo, w mowie pozornie zależnej, przybierającej postać bezładnej, żalostnej paplaniny samej zainteresowanej, niechętnie odpowiadającej na pełne empatii pytania¹⁶⁹⁶. Dlatego też dość niejasno pani Vauquer mówi o tym, kim był pan Vauquer, poprzestając na stwierdzeniu, iż utracił on majątek na skutek bliżej nieokreślonych nieszczęść, zostawiając jej tylko „oczy do łez”¹⁶⁹⁷.

Starość pani Vauquer jest odrażająca z uwagi na degrengoladę moralną bohaterki, która podobnie jak pani Meliton z tragicznych doświadczeń życiowych wyniosła jedynie „przekonanie, że żadne nieszczęście nie zasługuje na jej współczucie, bo sama przecierpiała wszystko, co tylko wycierpieć można”¹⁶⁹⁸. Nikczemny charakter Balzakowskiej bohaterki to – w interpretacji Auerbacha – „mieszanina głupoty, chytrłości i utajonej energii życiowej”, przybierająca postać „trywialnego demonizmu podrzędnego gatunku”¹⁶⁹⁹. Podkreślić przy tym należy, iż autor *Mimesis*... powyższą charakterystyką pani Vauquer (tak jak i charakterystykę wcześniej tu przywoływanej postaci madame de Saint-Estève) wpisuje się w długą kulturową tradycję; w tradycję, która w sposób nieomal „halucynacyjny” „ukazuje całą ohydę starości: tej nieuduchowionej, gorzkiej, małostkowej, nawet wulgarnej”¹⁷⁰⁰.

Balzakowski opis pani Vauquer i jego Auerbachowską interpretację można śmiało zestawić zarówno z przedstawiającym regentki domu starców w Haarlemie dziełem Fransa Halsy, jak i z odczytaniem tego obrazu, w myśl których starcza brzydota kobiet została zespolona z brakiem wyrozumiałości, obojętnością, przebiegłością, a nawet okrucieństwem¹⁷⁰¹ tych,

¹⁶⁹⁶ E. Auerbach, dz. cyt., s. 453.

¹⁶⁹⁷ H. de Balzac, *Ojciec Goriot*, s. 13.

¹⁶⁹⁸ Tamże.

¹⁶⁹⁹ E. Auerbach, dz. cyt., s. 453.

¹⁷⁰⁰ B. Zaorska, dz. cyt., s. 41.

¹⁷⁰¹ Tamże. Należy zaznaczyć, że niektórzy interpretatorzy całkowicie odmiennie odczytują wymowę portretowego cyklu *Regentki domu starców*, widząc w nim pochwałę godnie przyjmowanej i przeżywanej starości.

pozornie parających się dobroczynnością, starych czarownic¹⁷⁰² i niebezpiecznych meger. Auerbach pisze o trywialnym demonizmie pani Vauquer, podczas gdy Paul Claudel w swych rozważaniach nad portretem regentek podkreśla upiorny charakter dzieła i wręcz wampiryczną aurę nie tyle otaczającą te postaci, ile „wydzielającą się z ich dusz, które gniją”¹⁷⁰³.

„Zwiędłą skórę i oschłe serce”¹⁷⁰⁴ (podobnie jak pani Meliton, pani Saint-Estève, pani Vauquer) posiada też bohaterka *Zbrodni i kary*, Alona Iwanowna, której fizjonomia oraz ubiór w pełni wpisują się w stereotyp złośliwej, gderliwej, bezustannie stękającej baby, o czym świadczy następujący opis:

Była to drobniutka zasuszona starowinka w wieku jakichś sześćdziesięciu lat, z ostrymi, złymi oczkami, z malutkim, szpiczastym nosem, bez chustki na głowie. Płowe, ledwie siwizną przyprószone włosy były tłusto nasmarowane olejem. Cienka i długa szyja podobna do kurzej nogi była omotana jakimiś flanelowymi gałgankami, a z ramion mimo upału zwisała zniszczona i pożółkła salopka na futrze. Starucha raz po raz kaszłała i postękiwała¹⁷⁰⁵.

Skąpa, opatulona łachmanami, wiecznie zmarznięta – jak to bywa w przypadku staruch – lichwiarka jest osobą wyrachowaną i pozbawioną skrupułów. Nie żywi litości ani dla tych, którzy zastawiają u niej ostatnie rodzinne pamiątki, ani dla swej przyrodniej siostry, którą bije, terroryzuje i upokarza. Cechują ją również obłuda i fałszywa pobożność, sprowadzająca się do próby kupienia sobie zbawienia za pomocą datków przeznaczanych na cele cerkiewne.

Raskolnikow w imię swej „napoleońskiej teorii” wykonuje „wyrok” na starej lichwiarce, budzącej w nim odrazę od pierwszego wejrzenia. Przypadkowo podsłuchaną przez siebie rozmowę i postawione w niej pytanie: „co waży na ogólnej szali życie tego suchotniczego, głupiego i złego babsztyla?”¹⁷⁰⁶, bohater *Zbrodni i kary* uznaje za legitymizację swych zamiarów.

¹⁷⁰² Słowa P. Claudela, cyt. za: G. Bobilewicz, *Malarskie wizje starości artysty*, w: *Dojrzwanie do pełni życia. Starość w literaturze polskiej i obcej*, red. S. Kruk, E. Flis-Czerniak, Lublin 2006, s. 602.

¹⁷⁰³ P. Claudel, *La peinture hollandaise et autres écrits sur l'art*, Paris 1967, s. 58–63, 65.

¹⁷⁰⁴ Słowa historyka sztuki Frederika Schmidta-Degenera, który w książce *Frans Hals in Haarlem* rozwinął tezę o skrajnie ujemnej charakterystyce Halsowskich regentek. Cyt. za: M. Wallis, *Późna twórczość wielkich artystów*, Warszawa 1975, s. 62–63. F. Schmidt-Degener, *Frans Hals in Haarlem*, Amsterdam 1908, s. 46–48.

¹⁷⁰⁵ F. Dostojewski, *Zbrodnia i kara*, przeł. Cz. Jastrzębiec-Kozłowski, oprac. J. Smaga, Wrocław 1987, s. 7.

¹⁷⁰⁶ F. Dostojewski, dz. cyt., s. 57.

Wypowiedzenie przez innych na głos jego własnych myśli staje się dlań znakiem przeznaczenia. To Raskolnikow uderza siekierą, ale Raskolnikowów tego świata w przekonaniu o bezużyteczności starych, złych kobiet utwierdza społeczeństwo¹⁷⁰⁷.

Owa opinia społeczna przybiera postać wyżej wspomnianych, padających w trakcie rozmowy studenta z oficerem, argumentów, w myśl których zabicie żerującej na ubogich „wszy” dla jej nieuczciwie zdobytych pieniędzy wydaje się „zbrodnią drobniautką”¹⁷⁰⁸, ceną płaconą za skierowanie na właściwą drogę tysięcy rodzin i ocalenie ich od zguby, nędzy, rozpusty oraz „wenerycznych szpitali”.

Nieszczęśnicy zamieszkujący chory organizm, jakim jest Petersburg, budzą współczucie Raskolnikowa, któremu szczególnie dramatyczny wydaje się widok nastoletnich, czterdziestoletnich i starszych kobiet, tłoczących się przed spelunkami i szynkami, będącymi soczewką ludzkich zbrodni i biedy. Te ofiary alkoholizmu oraz fizycznej przemocy swych mężów, kochanków i sutenerów są dla bohatera żywą ilustracją niesprawiedliwości społecznej właściwej dla dziewiętnastowiecznego kapitalizmu. Jego empatia nie obejmuje jednak ludzkiego karalucha, żerującej na ubogich społecznej wszy¹⁷⁰⁹, jaką jest dlań Alona Iwanowna. Jak pisze Ryszard Przybylski w swojej monografii *Dostojewski i „przekłète problemy”*, Raskolnikow postrzega swą zbrodnię jako rezultat panującej w świecie nieuczciwości¹⁷¹⁰, której uosobieniem jest dlań postać podłej, starej lichwiarki – podobnie jak renesansowa *Celestyna* – sprowadzającej na siebie śmierć i ponoszącej ją na skutek własnych, pokrętnych interesów.

Balzakowska pani Vauquer porównana do roznoszącego choroby szczura to zarówno realistyczna, konkretna postać, jak i pewien niezmienny się w trakcie dziejów typ gatunkowy, którym jest stara „lichwiarka”. Podobnie jak pani Saint-Estève i inne postaci *Komedii ludzkiej*, z jednej strony reprezentuje ona pewien gatunek człowieka, z drugiej niczym zwierzę przybiera swą formę pod wpływem środowiska, w jakim się rozwija i egzystuje.

Z kolei dla Dostojewskiego, polemizującego z teorią środowiska Michaiła Bakunina, niezwykle realistyczna, ale i zarazem stereotypowa postać starej lichwiarki jest nie tyle wytworem określonego środowiska, ile „akceleratorem”

¹⁷⁰⁷ Zob. J. Hobot, *Moralność, moralizatorstwo i „moralna iluminacja”*, w: *Wartościowa-
nie a edukacja polonistyczna*, red. A. Janus-Sitarz, Kraków 2008.

¹⁷⁰⁸ F. Dostojewski, dz. cyt., s. 80.

¹⁷⁰⁹ D. Polańczyk, *„Zbrodnia i kara” Fiodora Dostojewskiego*, Lublin 2001, s. 34.

¹⁷¹⁰ R. Przybylski, *Dostojewski i „przekłète problemy”*, Warszawa 2010, s. 181.

powieściowej akcji. Zabójstwo lichwiarki dynamizuje bowiem dialog bohatera ze sobą i światem oraz proces zyskiwania przezeń samowiedzy; proces będący konsekwencją poszukiwania odpowiedzi na przekłete pytania, na które według studenta-filozofa nie odpowiada ani naturalne prawo boże, ani teologia moralna chrześcijaństwa. Bohater Dostojewskiego przedstawiony został „nie jako zjawisko rzeczywistości wyposażone w określone, trwałe przymioty społeczne, typowe i indywidualnie charakterystyczne, złożone z cech jednoznacznościowych i obiektywnych [...]”, ale jako „odrębny punkt widzenia, jako spojrzenie na świat i na samego siebie”¹⁷¹¹.

Karykaturalny obraz kobiecej starości staje się dla obu prozaików pretekstem do rozważań interesujących ich problemów, którymi są: u Dostojewskiego chybiony projekt budowy „nowego sumienia”, negującego chrześcijańską moralność, u Balzaca kwestia analogii zachodzących pomiędzy społeczeństwem ludzkim a światem zwierzęcym¹⁷¹²; analogii znajdujących swe pełne uzasadnienie w przypadku starych lichwiarek, stręczycielek, których zanimalizowany wygląd i charakter wzajemnie się uzupełniają.

Marcela

W drugiej połowie XIX wieku figura *anus ebria et delirans* zaczęła funkcjonować w wielkomiejskim, sztucznym środowisku, „wśród produktów przemysłowych”, w tłumie skazującym jednostki na samotność, w zbiorowości pozbawionej tradycyjnych punktów odniesienia, zanurzonej w szybki, ale i niepokojący prąd postępu¹⁷¹³. W tej nowej społeczności tworzącej własną obyczajowość figura starej, szalonej, upojonej kobiety uległa desakralizacji, co znalazło swe odzwierciedlenie tak w literaturze, jak i ikonografii.

Spółczesność industrialna, przez niektórych badaczy pojmowana i definiowana jako druga natura¹⁷¹⁴, pozbawiło postać *anus ebria et delirans* wymiaru eschatologicznego, tak dla niej właściwego w społecznościach agrarnych. Widoczne jest to zwłaszcza w wykorzystujących technikę realizmu i natura-

¹⁷¹¹ M. Bachtin, *Bohater i pozycja autora wobec bohatera w dziele Dostojewskiego*, w: tegoż, *Problemy poetyki Dostojewskiego*, przeł. N. Modzelewska, Warszawa 1970, s. 71.

¹⁷¹² Zob. E. Auerbach, dz. cyt., s. 444–445. Zob. s. 455.

¹⁷¹³ R. Salvadori, *Baudelaire i nowy Paryż. Budowanie nowoczesności*, w: tegoż, *Mitologia nowoczesności*, przeł. H. Kralowa, Warszawa 2004, s. 28.

¹⁷¹⁴ Tamże.

lizmu utworach ukazujących przestrzeń rodzącego się nowoczesnego miasta i egzystencjalne problemy jego mieszkańców.

Co ciekawe, zarówno epickie miniatury, jak i panoramy społeczności wiejskich tego okresu wpisują w nowe społeczne reguły, utrwaloną w pamięci zbiorowej, kliszę starej, upojonej kobiety, pośredniczki, wiejskiej znachorki, swatki, akuszerki, babki, pomagającej przekraczać egzystencjalny próg śmierci.

W literackich portretach zbiorowości wiejskich przełomu XIX i XX wieku nawet majestat śmierci podlega prawom ekonomii, na skutek czego pełniona przez stare baby od niepamiętnych czasów funkcja przewodniczek w zaświaty podlega desakralizacji i zostaje pozbawiona wymiaru transcendentnego, stając się przede wszystkim rzemiosłem i źródłem zarobku. Tak dzieje się w opowiadaniu Guy de Maupassanta *Diabeł*, w którym figura starej baby, z racji własnej liminalności przygotowującej umierającą do podróży w zaświaty, przybiera postać przebiegłej wieśniaczki, złej i skąpej, w której agonია budzi „rodzaj cynicznego upodobania”¹⁷¹⁵. Stara Rapet, bo takie miano nosi bohaterka, celowo przyspiesza śmierć swej podopiecznej, w obawie, że za z góry już uzgodnioną i wypłaconą sumę będzie musiała asystować przy długotrwałej agonii rozpaczliwie jeszcze walczącej o życie kobiety¹⁷¹⁶. Pomarszczona jak zeszłoroczne jabłko, „zła, zazdrosna i potwornie skąpa”¹⁷¹⁷, każdą minutę przedłużającego się odchodzenia chorej uznaje za kradzież swego czasu i pieniędzy. Dlatego też najpierw opowiada umierającej matce Bontemps o diable, który ma ukazywać się każdemu na moment przed śmiercią, a następnie sama w przebraniu straszy chorą, by za chwilę z całą pozorowaną pilnością recytować modlitwy za zmarłych, których odmawianie jest – jak stwierdza narrator – częścią jej fachu¹⁷¹⁸.

Z większą godnością i zaangażowaniem swą funkcję przewodniczek z *orbis interior* do *orbis exterior* pełnią w Reymontowskich *Chłopach* Jagata i Jagustynka. Stare kobiety pomagają przy ablucji zmarłego, przygotowując zwłoki Boryny do „poegzystencji (pogrzebu)”¹⁷¹⁹. Wedle zwyczajów odmawiają pacierze i okadzają dom jałowcowym dymem, wykorzystując moc roślin mających ułatwić zmarłemu drogę w zaświaty. Trudno jednak odpowiedzieć jednoznacznie na pytanie o to, jakie znaczenie gromada wiejska

¹⁷¹⁵ G. de Maupassant, *Diabeł*, w: tegoż, *Naszyjnik i inne opowiadania*, przeł. M. Feldmanowa, Wrocław 2005, s. 155.

¹⁷¹⁶ Zob. J. Hobot, *Zakończenie: „Stara rebeliantka”*, w: S. Borowicz, J. Hobot, R. Przybylska, dz. cyt., s. 336.

¹⁷¹⁷ G. de Maupassant, dz. cyt.

¹⁷¹⁸ Tamże.

¹⁷¹⁹ B. Wałęciuk-Dejneka, *Przewodnicy po zaświatach*, w: *Dojrzewanie do pełni życia...*, s. 632.

przypisuje ich obrzędom, skoro wcześniejsza propozycja Jagustynki okadzenia nieprzytomnego chorego zostaje odrzucona w obawie przed zaproszeniem ognia przez uzurpującą sobie znachorską wiedzę starkę.

Literatura przełomu XIX i XX wieku portretuje stare kobiety, którym społeczność wiejska z racji ich wieku i bliskości śmierci powierza stanowiące tabu zwłoki oraz zadanie, jakim jest przygotowanie ciała do pogrzebu i obrzędowego przejścia. Z drugiej jednak strony ta sama literatura ukazuje, w jaki sposób wiek pary, postępu i industrializacji oraz urbanizacji wpłynął na reorientację recepcji roli starych bab w ludowych obrzędach i doprowadził do zatarcia się znaczenia dokonywanych przez stare kobiety pierwotnych, folklorystycznych rytuałów¹⁷²⁰.

Reymontowska Jagustynka, podobnie jak dozorująca umierających i umarłych Rapetowa, wpisuje się przede wszystkim w stereotyp złej, starej baby, zapiekłej „w jadownej nienawiści” do wszystkiego i wszystkich. Zbuntowana przeciw regułom, w myśl których po przekazaniu ziemi winna usługiwać swym dzieciom i oblewać łzami każdy kawałek chleba, jaki jej dają, rezygnuje z życia „na wycugu” (dożywociu) i zaczyna egzystować na obrzeżach wiejskiej gromady¹⁷²¹. Ta chłopska *vetula* utratę dotychczasowej pozycji społecznej kompensuje sobie własną zadziornością i nieustępliwością oraz władzą płynącą z faktu posiadania ostrego języka. Przekorna, mająca o wszystkim swoje zdanie, nie pasuje do wzorca pobożnej, cichej i sędziwej wdowy, co sprowadza na nią napomnienia księdza, który niejednokrotnie „wzywa ją do opamiętania”. Pyskata i niepodporządkowująca się żadnym autorytetom, na owe pouczenia reaguje dosadną opinią na temat społecznej przydatności duchownego i porządków panujących na plebanii:

I bez księdza kaźden do Pana Boga trafi, niech jeno będzie pocziwy;
gospodyn i lepiej mu pilnować, bo z trzecim chodzi i znowu zgubi...¹⁷²²

Przypisywane bohaterce negatywne cechy i jej specyficzną pozycję w społeczności wiejskiej najtrafniej ukazuje, rozgrywająca się w lipieckiej karczmie,

¹⁷²⁰ Zob. K. Kossakowska-Jarosz, „Stara baba” w ludowym obrzędzie – reorientacja jej recepcji na Górnym Śląsku w XIX wieku, w: *Egzystencjalne doświadczenie starości w literaturze*, red. A. Gleń, I. Jokiel, M. Szladowski, Opole 2008, s. 123–141.

¹⁷²¹ Por. J. Bachórz, *Na wycugu i w jego pobliżu. Fragmenty rozważań o problemach starości w „Chłopach” Reymonta*, w: *Dojrzewanie do pełni życia...*, s. 29. O tragicznej sytuacji ludzi starych w społecznościach wiejskich pisał też Józef Ignacy Kraszewski. Por. J.I. Kraszewski, *Historia Sawki* (1842), w: tegoż, *Powieści ludowe*, t. I, Warszawa 1955, s. 76–77.

¹⁷²² W. Reymont, *Chłopi*, Warszawa 1977, s. 104.

scena sporu z „gadatywusem”, zbereźnikiem i kpiarzem, młynarczykiem Frankiem¹⁷²³. Przechwalający się swoją pozycją we młynie Franek zostaje skarcony przez Jagustynkę. Choć pijany, nie podejmuje z nią sprzeczki ze strachu przed tym, że może ona ujawnić wszystko, co wie o jego słabościach i występkach. Obawy Franka nie są bezzasadne, gdyż wszędobylska Jagustynka dużo wie o innych¹⁷²⁴ i często swą wiedzę wykorzystuje w złej wierze. Chętnie też pije na koszt tych, którzy boją się jej języka i pragną kupić jej milczenie. W czasie zabawy w karczmie, porządnie podpita, ujmuje się pod boki, przytupuje w takt muzyki i prześmiewczo komentuje zachowania tancerzy:

Tańczuj, kiej muchy w smole! Jewka, a ruchajże się. Ganiała gdziesik po nocy, a teraz śpi w tańcu. Tomek! A prędzej! A co ci tak cięży ta ćwiartka, coś ją Jankielowi sprzedał, co?... Nie bój się, ociec jeszcze nie wie dżą. Marysia! Zadawaj się z rekrutami, zadawaj, a proś mię z miejsca na kumę...¹⁷²⁵

Poniżona statusem wyrobnicy i komornicy, bierze odwet na innych członkach chłopskiej społeczności. Każdemu i za każdą złośliwość potrafi się odgryźć. Gdy któryś z parobków szydzi z niej i wypomina jej, że jest wdową po trzech mężach, z których pierwszy „uczył ją rano biczyskiem... drugi w południe rzemieniem, a trzeci na odwiecierz kłonicą”¹⁷²⁶, Jagustynka ucieka się do groźby szantażu. Budzi tym posłuch, bo – jak stwierdza narrator – wszyscy zdają sobie sprawę z tego, że wie ona sporo, a w złości gotowa jest to wszystko „wypowiedzieć”.

Nie stroni też od grubych i sprośnych żartów. Nabożnej, wzruszającej słuchaczy opowieści Rocha o Panu Jezusie i wierniejszym mu od ludzi psu Burku Jagustynka urągliwie przeciwstawia opowiastkę o pochodzeniu wołu:

Pan Bóg stworzył byka.
I byk był.
A chłop wziął kozika,

¹⁷²³ Tamże, s. 60: „Oskubałabym ci ten łeb barani, żebyś mi tak zrobił – wykrzyknęła Jagustynka, która zawsze bywała tam, gdzie i wszyscy, bo chociaż nie pijała, że to mało kiedy był ten grosz gotowy, ale zdarzyć się mogło, co kum postawił półkwaterek jaką, albo powinowaty drugą, bo się jej ostrego języka bajali. Toć i Franek, choć był pijany, a zląkł się jej i zmilknął, bo wiedziała o nim różne różności, jak to we młynie gospodarzy”.

¹⁷²⁴ Zob. J. Bachórz, dz. cyt.

¹⁷²⁵ W. Reymont, dz. cyt., s. 60.

¹⁷²⁶ W. Reymont, dz. cyt., t. 1, s. 104.

Urznął mu u dołu
I stworzył wołu –
... i wół jest!¹⁷²⁷

Nie przestrzega obowiązujących inne kobiety reguł stosowności i skromności w mowie. Jej nieprzyzwoite docinki i stany upojenia nie posiadają jednak metaforycznego czy rytualnego wymiaru, choć towarzyszy ona różnorodnym obrzędom, poczynając od zaślubin Jagusi, a kończąc na przygotowaniu pogrzebu Boryny. Reymontowski obraz dziewiętnastowiecznej wsi ukazuje społeczność, w której postać starej, upojonej baby ulega desakralizacji i trywializacji, stając się zarazem przedmiotem i podmiotem społecznej satyry.

Z podobną sytuacją mamy do czynienia w dziewiętnastowiecznym wierszu *Karnawał czyli ostatki*. Autor utworu opisującego – mający na celu oczyszczenie społeczności ze zła – zapustny obrzęd „wodzenia niedźwiedzia” nie widzi już w starych kobietach przewodniczek w inną rzeczywistość, lecz sprośne współniczki diabła, które włączyły się:

Do szatańskiej zabawy
[...]
A gdy sobie podchmieliły,
To się one weseliły!¹⁷²⁸

Opisując wiekowe uczestniczki obrzędu, przywołuje i współtworzy razem stereotyp starej, kłótlivej baby, gadatliwej i pijanej, pisząc:

Skaczą, wrzeszczą bez rozumu,
W głowach było pełno szumu,
Boć latały jak szalone,
Gorzałczyskiem napojone¹⁷²⁹.

Autor tego satyrycznego obrazka nie pojmuje już parabolicznego wymiaru obrzędu i traktuje go tylko jako okazję do pijaństwa oraz swawoli nieliczącej z płcią i wiekiem jego starych uczestniczek.

¹⁷²⁷ Tamże.

¹⁷²⁸ *Śląscy pisarze ludowi (1800–1914). Antologia poezji i prozy*, wybór i oprac. J. Kucianka, Wrocław–Warszawa–Kraków 1968, s. 135–136.

¹⁷²⁹ Tamże.

W piśmiennictwie śląskim schyłku XIX wieku podobną agresję budziły stare baby uświadamiające młode mężatki w trakcie obrzędu „babskiego combru”, o którym ze zgorszeniem pisano jako o pełnym sprośnych żartów „odprawianiu Bacchusów”¹⁷³⁰. Piszący, choć dostrzegał związek folklorystycznego rytuału z pradawnymi bachicznymi obrzędami, to jednak uczestniczące w nich stare kobiety uznawał za postaci obsceniczne, rozpustne, szalone i zagrażające społecznemu porządkowi.

Reymontowska Jagustynka nie zagraża społecznemu porządkowi, lecz jest jego ofiarą. W przeciwieństwie do sportretowanych w dziewiętnastowiecznym satyrycznym piśmiennictwie śląskim starych bab nie budzi aż tak wielkiego jak one wstrętu i zgorszenia. A jednak podobnie jak one nie jest już postacią o rodowodzie quasi-mitologicznym i nie stanowi zjawiska, które ongiś przeradzało się w ideę po to, by powstał nieskończenie żywotny, będący nośnikiem tejże idei obraz¹⁷³¹, określany mianem „pijanej staruchy”. W lipieckich realiach obsceniczne żarty bohaterki i jej skłonność do alkoholu przestają być elementem obrzędowości, dążącej do inicjacyjnej zmiany statusu człowieka.

Jagustynka nie jest już niezbędną chłopskiej gromadzie postacią mediacyjną, lecz nie dość pokorną ofiarą społecznych reguł i dramatu starości „na wymowie”, „na wycugu”, „na dożywociu”, który stał się jednym ze „złych tematów” literatury w drugiej połowie XIX wieku¹⁷³². Jagustynka, jako persona tego właśnie dramatu, na niesprawiedliwość losu reaguje w sposób wpisujący ją w stereotyp złośliwej, zawistnej staruchy. „Niepomiarowana i zła na wszystkich” – z powodu wyrządzonej jej krzywdy – chętnie podsycą międzyludzkie konflikty. Nastawia Borynę przeciw dzieciom, które sprzeciwiają się jego małżeństwu, pozbawiającemu je nadziei rychłego spadku. Utwierdza Macieja Borynę w jego decyzji o ślubie z Jagną i przestrzega go przed losem, który stał się jej udziałem, słowami:

Dobrze robicie, Macieju, dobrze. Jak mój pomarł, żebym była sobie poszukała chłopą, to nie komornicą bym dzisiaj była, nie... Głupia byłam, zawierzyłam dzieciom, na wycug poszłam, gront odpisałam i co?... [...] Po sądach się włóczyłam, ino te parę złotych, com miała – poszły, a sprawiedliwości nie kupiłam... i na starość na poniewierkę, na wyrobek!

¹⁷³⁰ Zob. K. Kossakowska-Jarosz, dz. cyt.

¹⁷³¹ Zob. J.W. Goethe, *Maksymy*, 633, cyt. za: M. Lurker, *Przesłanie symboli w mitach, kulturach i religiach*, przeł. R. Wojnakowski, Kraków 1994, s. 28.

¹⁷³² J. Bachórz, dz. cyt., s. 289.

Żebyśta, ścierwy, pode płotem wyzdychały za moje ukrzywdzenie! Poszłam do nich w niedzielę, żeby chocia popatrzeć na chałupę, na ten sad, com go ono sama szczepiła, to synowa wywarła na mnie pysk, że na prześpiegi przychodzę! Mój ty Jezu kochany! Ja na prześpiegi przychodzę! Myślałam, że trupem padnę, tak mnie żałość ścisnęła! Poszłam do dobrodzieja, żeby ich chociaż za to skarcił z ambony, to mi rzekł, że za te krzywdy Pan Jezu mnie wynagrodzi!... Juści, juści... jak kto nic nie ma, dobra mu i Jezusowa łaska, dobra. Ale zawdy wołałabym ja gospodarzyć tu na groncie, w ciepłej izbie pod pierzyną się przespać, tłusto se podjąć i uciechy zażyć...¹⁷³³.

Stara wyrobnica – niby życzliwa Borynie – swą przewrotną naturę ujawnia wówczas, gdy podburza Jagnę przeciw małżonkowi, słusznie – zdaniem wiejskiej społeczności – karzącemu żonę za zdradę. Analogiczną co Jagustynka funkcję „złego ducha”, buntującego żonę przeciw mężowi – strażnikowi moralnego porządku, pełni stara Marcela w *Chamie* Elizy Orzeszkowej; utworze, którego tradycyjne interpretacje – jak słusznie podkreśla Patrycja Hładoń – „sprowadzają się do gloryfikacji bohatera męskiego i potępienia bohaterki”, którą mąż, „dobrotliwy siłacz”, „samorodny filozof”¹⁷³⁴, chłopski naśladowca Chrystusa, pragnie wyrwać z okowów zła.

Autorka artykułu, powołując się na prace Kazimierzy Szczuki i Grażyny Borkowskiej, koncentruje się na postaci Franki – głównej bohaterki utworu, którą mąż – podobnie jak Jagnę – „wychowuje” i wprowadza w jedynie słuszny porządek społeczny¹⁷³⁵. Pomija przy tym milczeniem osobę starej Marceli, choć to właśnie ta drugoplanowa postać wydaje się niezwykle interesująca z punktu widzenia zarówno interpretacji tradycyjnej, jak i feministycznej. Ta pierwsza mogłaby uznać postać Marceli za przestrożę przed konsekwencjami łamania przez kobiety społecznych reguł oraz za swoiste wcielenie *go-between*, *entremetteuse*, która zamiast utwierdzać kobiety w ich tradycyjnych rolach, doprowadza do ich deprawacji. Interpretacja feministyczna pozwalałaby z kolei dostrzec w Marceli ofiarę kultury patriarchalnej, kreującej starą kątnicę na antywzór kobiecej starości, zaburzającej tradycyjny, właściwy porządek.

¹⁷³³ W. Reymont, dz. cyt., s. 108–109.

¹⁷³⁴ P. Hładoń, *Wbrew lekturowej tradycji – o ciele i cielesności w „Chamie” Elizy Orzeszkowej*, „Anthropos?” 10–11 (2008), www.anthropos.us.edu.pl/anthropos6/texty/Hladoń.htm [dostęp: 30.01.2016].

¹⁷³⁵ Tamże.

Prawie we wszystkich węzłowych punktach akcji „stara kątnica”, żebraczka Marcela skłania młodszą od siebie kobietę do niezgodnych z regułami społecznymi wyborów. Skazana na głód i ludzką łaskę, podobnie jak Jagustynka krąży po domach i chętnie nastawia jednych przeciwko drugim. Tak samo jak Jagustynka jest też zawistna i dwulicowa, chętnie korzysta z ciepłego kąta i poczęstunku w domu Franki. Nie przeszkadza jej to jednak roznosić po wsi informacji o gorszącym dla wiejskich gospodyń i gospodarzy sposobie życia żony Pawła, jej długim spaniu, lenistwie, objadaniu się cukierkami i ciągłym popijaniu herbaty.

W utworze Orzeszkowej Marcela odgrywa rolę powierniczki i jedynej bratniej duszy głównej bohaterki, o czym świadczy rozgrywająca się w trakcie wieczernicy scena, w której bywała w świecie Franka z poczuciem wyższości roztacza przed zgorszonym „ciemnym ludem” opowieści o rozkoszach pańskiego życia:

Sama tylko żebraczka Marcela, u stołka, na którym Franka nogi swe wyciągała, na ziemi siedząc, ani dziwiła się, ani gorszyła, tylko bawiła się wybor-
nie. W czerwonej smudze światła z ogniska na nią spływającej, ze swą
czworokątną, ciężką postacią, wyglądała jak kupa łachmanów, z której
ku opowiadającej wychylała się głowa łachmanem owinięta, z szerokim,
rozkoszy pełnym uśmiechem ust bezzębnych. Śród zoranej zmarszcz-
kami twarzy w oczkach jej spłowiałych i przebiegłych zapalały się migot-
liwe światełka, nabrzmiałe powieki potakująco mrugały; głos ochrypły,
do przesuwania piły po drzewie podobny, od czasu do czasu wymawiał:

– Ale! a toż! prawda! wszystko prawda!

Ona tylko to wszystko, o czym mówiła tamta, widziała, słyszała, doświadczała. One dwie były istotami innego rodzaju i świata rzuconymi w ten ród gruby, ciężki, w ten świat niczego nieświadomy, naiwny. Tylko gdy starsza, prawie zgrzybiała i łaski ludzkiej potrzebująca, wiedzę swą roztaczać leniła się i często nie śmiała, młodsza, harda i wiecznie niespokojnym życiem wrząca, czyniła to z uczuciem nieskończonej swej nad otaczającymi wyższości¹⁷³⁶.

Właściwe France poczucie odrębności konstituuje się w opozycji do wewnątrzgrupowej więzi, cechującej tradycyjną wiejską społeczność, w której przyszło jej żyć. Osamotniona, pełniąc w utworze funkcję Innego bohaterka

¹⁷³⁶ E. Orzeszkowa, *Cham*, Warszawa 1954, s. 74.

uznaje Marcelę za naturalnego sprzymierzeńca, za jedyną osobę, z którą może porozmawiać o minionym, utęsknionym „światowym życiu”. Wspomnienia Marceli o pięknych strojach, muzyce, przysmakach i rozkoszach, o romansie z paniczem podsycają marzenia żony Pawła Kobyckiego o innym losie, przeżywanym i doświadczanym wśród subtelnych, lepszych od chłopskich chamów, ludzi. Dla ulegającej hektycznej wręcz fascynacji dworskim i miejskim życiem Franki przestrożą nie jest nawet smutne położenie Marceli, która porzucona przez panicza, skazana na samotne macierzyństwo, kończy jako zdana na ludzką łaskę żebraczka.

Przebiegła i chytra Marcela, łasa na ciepły kąt i strawę, dla własnych korzyści utwierdza młodszą od siebie kobietę w rojeniach o jej „królewskim” przeznaczeniu. Zachwycając się jej wyjątkowością i urodą, popycha ją do kolejnych romansów najpierw z dworskim lokajem, a potem z młodym Daniłką, krewnym siostry męża. Jak już zostało wspomniane, Marcela jako stara kobieta winna pełnić funkcję osoby wprowadzającej młodsze kobiety w rolę żony i matki. Jednak egzystująca niejako na marginesie społeczności i w opozycji do niej kątnica-starucha wydatnie przyczynia się do naruszenia naturalnego i pierwotnego ładu przez odmienca, jakim jest Franka.

Opowieści Marceli o tym, co dzieje się w wynajętym na lato dworze i o dorocznej, żebraczej wyprawie do miasta, elektryzują Frankę i stają się impulsem do ucieczki od małżonka, którego zaczyna postrzegać przede wszystkim jako prostaka i chama. Doświadczwszy biedy, poniewierki, a nawet więzienia, bohaterka powraca z nieślubnym dzieckiem do męża, który choć przyjmuje ją bez wyrzutu, to jednak próbuje „resocjalizować” za pomocą pracy. Franka ma za złe Pawłowi zarówno jego dobroć, jak i wejście przezeń w paternalistyczną rolę, której przejawem są podejmowane próby przymuszenia jej siłą do pokuty. Stara kątnica utwierdza Frankę w jej sprzeciwie wobec męża. Czyni to być może dla własnych korzyści, być może z zazdrości, gdyż – jak sugeruje narrator – dobrze wie, że jej własne życie potoczyłoby się inaczej, gdyby na swojej drodze spotkała takiego człowieka jak Paweł.

Marcela jest przebiegła i podstępna, Jagustynka zaś – mówiąc nieakceptowalnymi dla interpretacji feministycznych słowami Józefa Bachórze – jędzowata¹⁷³⁷. Pierwsza zostaje skazana na los żebraczy, druga zmuszona jest do pracy u innych. Pierwsza nie może liczyć na pomoc ze strony niedorozwiniętej córki, druga zostaje odrzucona przez własne dzieci. Obie czują do świata żal i chęć wywarcia zemsty na tych, którym się lepiej się powiodło. Obu też

¹⁷³⁷ J. Bachórz, dz. cyt., s. 292.

przeciwstawione zostały pozytywne postaci starych kobiet realizujących bardziej pożądanie społecznie modele przeżywania sędziwego wieku.

W powieści Orzeszkowej kontrapunktem dla postaci Marceli jest stara Awdocja, którą wszyscy lubią i poważają. Ciekawa i gadatliwa, chętnie wtrącająca się w cudze sprawy, jest jednak przeciwieństwem Marceli, bowiem charakteryzowana jest jako osoba wesoła, usłużna, doświadczona i użyteczna dla innych. Co ciekawe, silnie podkreślony zostaje fakt, iż w przeciwieństwie do Marceli nie potrzebuje ona ludzkiej łaski, gdyż mieszka przy synu, statecznym i porządnym gospodarzu¹⁷³⁸. Status społeczny i majątkowy, przynależność do zdrowej rodziny definiują ją zatem jako kogoś lepszego i społecznie znacznie bardziej użytecznego niż funkcjonująca na marginesie wiejskiej społeczności Marcela.

Także w powieści Władysława Reymonta zderzone zostają dwa modele kobiecej starości: zbuntowanej Jagustynce przeciwstawiona zostaje pełna pokory Jagata od Kłębów, która stanowi „poruszającą figurę losu”¹⁷³⁹ starej kobiety skazanej na łaskawy chleb i żebraczy dołek. To ona „w pierwszym dniu akcji Reymontowskiej powieści wychodzi z Lipiec na żebrzy z torbami na ramieniu i kijem z kawałkiem skóry jeża na końcu dla oganiania się od psów”¹⁷⁴⁰. Ubodzy familianci, u których roboty brak, wyganiają ją na zimę. „Nie wiadomo, czy jest literalnie na wycugu, bo to komornica, ale możliwe, że jakieś tam swoje zagoniki przepisała Kłębom”¹⁷⁴¹, skoro ma do nich „zaganianie” na lato. „Po sezonie robót letnich idzie na żebrzy śladem ludzi, którzy nie mają żadnej majątności i za lepszą częśćkę swego losu uznali żebraczy wór niż głodowanie i narażanie się swoim najbliższym”¹⁷⁴².

Jagata nie żywi niechęci do swoich krewniaków, wręcz przeciwnie – w jakimś stopniu akceptuje ich postawę i swój żebraczy los. Za swoją pokorę – jak stwierdza Józef Bachórz – otrzymuje nagrodę w postaci godnej gospodarskiej śmierci, do której przygotowuje ją ksiądz z wiatykiem. Ta, która dożywała swych dni jako dziadówka, umiera „niczym najpierwsza we wsi”: godnie ubrana, leży na łóżku pod świętymi obrazami i rozdaje dzieciom pieniądze za modlitwę¹⁷⁴³. Na taką chłopską wersję *ars moriendi* zapewne nie zasługują stare kobiety dążące do dominacji i cechujące się złym oraz gwałtownym

¹⁷³⁸ E. Orzeszkowa, dz. cyt., s. 56.

¹⁷³⁹ Zob. J. Bachórz, dz. cyt., s. 295.

¹⁷⁴⁰ Tamże.

¹⁷⁴¹ Tamże.

¹⁷⁴² Tamże.

¹⁷⁴³ Tamże, s. 297.

charakterem, jak Dominikowa, której starość naznaczona zostaje hańbą córki i kalectwem, będącym rezultatem konfliktu i bójki z synem.

Dziewiętnastowieczna, żyjąca „na łasce” wiejska bądź małomiasteczkowa starka z czasem wraz ze swoimi dziećmi przenosi się do większego miasta czy metropolii, gdzie zagubiona bezradnie krąży po ulicach. Tak dzieje się w przypadku starej Banasiowej, bohaterki noweli Konopnickiej, która przyjechawszy spokojnie umrzeć u swej córki i zięcia, staje się następnie dla najbliższych zbędnym ciężarem. Ta, podobnie jak Reymontowska Jagata, pełna pokory kobieta czuje się winna tego, że wciąż jeszcze żyje. Co więcej, akceptuje i usprawiedliwia wrogość najbliższych, związaną z faktem, iż muszą oni ponosić koszty jej zameldowania i utrzymania¹⁷⁴⁴.

Wraz z przemianami społecznymi ulice wielkich miast zaczynają zaludniać zagubione i bezradne bądź agresywne, pijane, szalone i zbuntowane stare kobiety. Te ostatnie stanowią kolejne wcielenie figury *anus ebria et delirans*, która w literaturze, piosence, malarstwie i na plakacie przełomu wieków przybiera postać brudnej kloszardki krążącej ulicami Londynu czy Paryża.

Flâneur

Stara, pijana wariatka błędząca ulicami europejskich metropolii przypomina XIX-wiecznego *flâneura* tak w pierwotnym – pejoratywnym, jak i późniejszym – nobilitującym, znaczeniu tego pojęcia.

We francuskim słowniku wydanym w 1808 roku *flâneur* określany jest jako osoba społecznie wykluczona i niemająca stałego miejsca w strukturze wciąż jeszcze feudalnego społeczeństwa¹⁷⁴⁵. Tę samą społeczną pozycję zajmuje kloszardka z paryskiej czy londyńskiej metropolii, będąca dziewiętnastowieczną wersją kliszy *anus ebria et delirans*. Podobnie jak *flâneur* należy do niepożądanego i w powszechnym mniemaniu szkodliwego grona przestępców i włóczęgów, wyrzuconych na margines społeczny ludzi bez stałego zatrudnienia czy miejsca zamieszkania.

¹⁷⁴⁴ Zob. M. Konopnicka, *Banasiowa*, w: tejże, *Nowele*, s. 73–82.

¹⁷⁴⁵ Zarys dziejów tego terminu omówiony został w publikacjach: K. Loska, *Flâneur jako metafora współczesnej kultury*, w: *Intermedialność w kulturze końca XX wieku*, red. A. Gwóźdź, S. Krzemiń-Ojak, Białystok 1998, s. 41; R. Zielnicki, *Od pasaży do parków rozrywki. Szkic o przeobrażeniach flâneuryzmu*, „Kultura Współczesna” 3 (1999), s. 99. Zob. M. Dzionek, *W stronę antropologii przestrzeni. Flâneur – szkic do portretu*, „Anthropos?” 2–3 (2003), www.anthropos.us.edu.pl/anthropos2/texty/dzionaek.htm [dostęp: 5.01.2016].

W dziewiętnastowiecznych społecznościach miejskich obok dążenia do „zduszenia” lub przynajmniej zepchnięcia na margines tych „egzystencjalnych odmieńców” zainicjowano proces ich osławiania i „zrozumienia”, który z jednej strony sprowadzał się do zredukowania ich odmiennych idei i odczuć do nerwowej przypadłości, spleenu oraz kaprysu¹⁷⁴⁶, z drugiej wiązał się z ich nobilitacją.

Społecznej nobilitacji „odmieńcy z wyboru” dostąpili w drugiej połowie wieku między innymi dzięki twórczości Charles’a Baudelaire’a, a zwłaszcza za sprawą jego (poświęconego obyczajowemu malarstwu Constantina Guysa) eseju *Malarz nowoczesności*. Dzięki Baudelaire’owi *flâneur* zyskał nowy status artysty-spacerowicza, detektywa, wnikliwego obserwatora rzeczywistości oraz pełnego dystansu krytyka hipokryzji społeczeństwa mieszczańskiego¹⁷⁴⁷. Na taką pełną nobilitację nie mogła, co oczywiste, liczyć stara kloszardka. Jednak i ona, dzięki swemu skrajnemu indywidualizmowi i wyobcowaniu w miejskim tłumie, zaczęła budzić zainteresowanie, współczucie i fascynację jako postać, która przemierzając ulice i zakamarki miasta, odsłania jego ciemne strony.

W zgodzie z tendencjami, zapowiadanej przez Baudelaire’a, modernistycznej epoki klisza starej, upojonej, szalonej kobiety zyskuje nowe cechy i nowy *image*, czego najlepszą egzemplifikacją jest wywodzący się z *Kwiatów zła* utwór *Staruszczeni*. Jego bohaterki błakające się „wśród rojowiska wielkiego Paryża” budzą fascynację, a ich dziwne oczy szalonych widziadeł „mają czar wielki, niezmierny / Dla tych, których Niedola piersią wykarmiła!”¹⁷⁴⁸. Bezradność i zagubienie Baudelaire’owskich staruszczenek, skontrastowane z dynamiką nowoczesnej, a zarazem odwiecznej metropolii, czyni je postaciami w jakiś sposób bliskimi artystom-dekadentom, którzy właśnie niedolę uważają za swą mamkę.

W wyżej wspomnianym esej *Malarz nowoczesności* z 1863 roku Baudelaire pisze:

[...] obserwator, dyletant, *flâneur* – nazwijcie go, jak chcecie, żeby jednak scharakteryzować tego artystę, trzeba go obdarzyć epitetem, którego niepodobna zastosować do malarza tematów wiecznych lub przynajmniej bardziej trwałych, bohaterskich czy religijnych. Niekiedy jest poetą, częściej

¹⁷⁴⁶ Zob. H. Mayer, *Odmieńcy*, przeł. A. Kryczyńska, Warszawa 2005, s. 20.

¹⁷⁴⁷ Zob. M. Dzionek, dz. cyt.

¹⁷⁴⁸ Ch. Baudelaire, *Staruszczeni*, przeł. J. Opęchowski, w: tegoż, *Kwiaty zła*, oprac. M. Jastrun, Warszawa 1958, s. 94.

zbliża się do powieściopisarza czy moralisty, jest malarzem okoliczności tego, co w niej wieczne¹⁷⁴⁹.

We wszystkie wyżej wyliczone role wchodzi podmiot mówiący wiersza Baudelaire'a *Staruszczyki*. Ten *flâneur*-spacerowicz obserwuje scenerię miejską zorganizowaną „na wzór wyimaginowanej sceny dramatycznej”¹⁷⁵⁰, na której rozgrywa się dramat starych, naznaczonych przez szaleństwo kobiet, będących kwintesencją antyestetycznego wymiaru starości oraz jej degradującej, skazującej na wygnanie na margines społeczny, mocy. Naturalistyczny dramat starości tych, które przypominają „roztrzęsione monstra”, zostaje przez autora *Kwiatów zła* wpisany w antyczny topos *ubi sunt* w jego przetworzonej, Villonowskiej wersji, przybierającej w *Balladzie o paniach minionego czasu* formę ciągu retorycznych pytań:

Powiedz mi, gdzie y w iakiej ziemi
Iest Flora, rzymska krasawica;
Archippa cud między cudnemi,
Tais stryieczna iey sietrzyca?
Ty, Echo, co głos wracasz skory,
Gdy pomknie nad strumienia biegi,
Mów, gdzie są Piękne dawney pory?...
Ach, gdzie są niegdysieysze śniegi!¹⁷⁵¹

Dla Baudelaire'a kobiety, noszące imiona Lais i Eponina, ongiś młode i piękne, dziś „wstydzące się istnienia, pokurczone cienie”, są nie tylko obiektem współczucia, ale i swoistą zagadką-enigmą.

„Oddane [...] w poniewierkę” starości, naznaczone cierpieniem przez mężów i dzieci, ojczyznę i społeczeństwo, mają „oczy lśniące jak nocą czarne topieliska”¹⁷⁵², szeroko otwarte, duże i zapatrzone w niedostępną innym rzeczywistość, będące dla Baudelaire'a „znakiem rozpoznawczym okaleczonych przez życie”¹⁷⁵³. W *Paryskim splinie* takie właśnie oczy mają wszyscy

¹⁷⁴⁹ Ch. Baudelaire, *Malarz życia nowoczesnego*, przeł. J. Guze, wprowadzenie Cz. Miłosz, Gdańsk 1998, s. 15.

¹⁷⁵⁰ M. Dzionek, dz. cyt.

¹⁷⁵¹ F. Villon, *Ballada o paniach minionego czasu*, w: tegoż, *Wielki Testament*, przeł. T. Żeleński (Boy), Warszawa 1982, s. 41.

¹⁷⁵² Ch. Baudelaire, *Staruszczyki*, s. 93.

¹⁷⁵³ R. Engelking, *Posłowie*, w: Ch. Baudelaire, *Paryski splin. Poematy prozą*, przeł. R. Engelking, Łódź 1993, s. 244.

wykluczeni, do których artysta zalicza między innymi: ubogie dzieci wpatrzone w niedostępną dla nich zabawkę, biednych ludzi stojących przed nowo otwartą kawiarnią, błazna Fancioulle’a, małego samobójcę oraz wędrownych muzykantów¹⁷⁵⁴.

Zewnętrzna powłoka starych kobiet, będąca skutkiem destrukcji kobiecej urody, w utworze François Villona jest alegorią przemijalności i ludzkiej kondycji, podczas gdy w wierszu Baudelaire’a stanowi maskę kryjącą prawdziwą wiedzę, wzrok wewnętrzny, który dany jest tylko starym kobietom stojącym na pograniczu życia i śmierci. Siłę wzroku, „co jak świder w głąb duszy się wkręca”¹⁷⁵⁵, staruszki zawdzięczają swej mediacyjności i wynoszącemu je ponad przeciwność doświadczeniu cierpienia. Żebraczki, kloszardki, tańczące na ulicach, poddane działaniu demona, wariatki to postaci liminalne, posiadające zdolność wejrzenia w *epekeina*, przez co same stanowią: „Symbol dziwaczny, władny, za którym myśl leci”¹⁷⁵⁶.

Śledzenie i obserwowanie tych zwiędłych, stojących nad grobem, ulotnych jak wielkowiejska teraźniejszość staruszek zyskuje w oczach podmiotu mówiącego „wartość równą temu, co niesie ze sobą kontemplacja absolutnych wartości”¹⁷⁵⁷. Owo Baudelaire’owskie przekonanie o szczególnej roli starych kobiet ujawnia się także w intertekstualnych związkach jego tekstu z wierszem Victora Hugo *Fantômes*. Nieprzypadkowo Baudelaire swe *Starusieczki* dedykuje autorowi *Poezji orientalnych*, polemizując tym samym z zawartą w jego utworze tragiczną wizją młodych konających kobiet¹⁷⁵⁸. Umierającym młodym Ofeliom Hugo, prekursor francuskiego symbolizmu przeciwstawia figurę staruszki, osiemdziesięcioletniej Ewy, uchwyconej w przestrzeni metropolii, we frenetycznym ruchu na chwilę przed tym, nim spadną na nią „straszne Boga szpony”. Skazane boskim wyrokiem starusieczki znajdują – podobnie jak inni Baudelaire’owscy wyklęci – swego sprzymierzeńca w szatanie, gotowym ulitować się nad ich „długą nędzą”¹⁷⁵⁹.

¹⁷⁵⁴ Tamże.

¹⁷⁵⁵ Ch. Baudelaire, *Starusieczki*, s. 93.

¹⁷⁵⁶ Tamże.

¹⁷⁵⁷ S. Morawski, *Trudny związek flânerie z intelektualizmem. Musil, Sartre, Benjamin*, przeł. A. Szczepankiewicz, w: *Pojednanie tożsamości z różnicą?*, red. E. Rewers, Poznań 1995, s. 46. Zob. M. Dzionek, dz. cyt.

¹⁷⁵⁸ O nawiązaniach stylistycznych do utworu Hugo pisał Baudelaire w liście do swego wydawcy i przyjaciela Auguste’a Poulet-Malassisa w roku 1859. Zob. A. Compagnon, *Baudelaire devant l’innombrable*, Paris 2003, s. 117.

¹⁷⁵⁹ Zob. Ch. Baudelaire, *Litanie do Szatana*, przeł. Cz. Jastrzębiec-Kozłowski, w: tegoż, *Kwiaty zła*, s. 123–125.

W *Staruszczech* Baudelaire podkreśla podobieństwo starej kobiety do dziecka. Jest ona równie jak ono niewielka i krucha, dlatego też podmiot mówiący pyta:

Widzieliście, jak często są staruszek trumny
Prawie takie maleńkie jak trumienki dzieci?¹⁷⁶⁰

Akcentowana przez poetę bliskość staruszki i niemowlęcia nie jest przypadkowa „[...] i stanowi swoistą grę lustrzanego odbicia, albowiem postaci te nie tylko nie należą do opozycyjnych stanów istnienia, ale i każda z nich dostrzega w sobie ciche działanie swego adwersarza”¹⁷⁶¹. Dlatego też na dziewiętnastowiecznym drzeworycie Honoré Daumiera, ilustrującym *Rozpacz staruszki* Baudelaire’a, „maleńka, pomarszczona jak dziecko kobieta gaworzy w kołysce z każdą chwilą bliższa śmierci-narodzin. Miny i uśmiech niańki-staruszki, podobnie jak niemowlę pozbawionej włosów, budzą lęk dziecka wchodzącego w życie, instynktownie wyczuwającego odór śmierci”¹⁷⁶². Stąd właśnie bierze się rozpacz i rezygnacja Baudelaire’owskiej bohaterki, która w samotności rozmyśla: „Ach dla nas nieszczęsnych starych samic minęły już lata, kiedy można się podobać, choćby niewiniątkom: budzimy strach i odrazę w małych dzieciach, które chcemy kochać!”¹⁷⁶³.

Rozpacz i dramat staruszek oraz ich naturalistycznie ukazana brzydota nie zmieniają jednak faktu, że są one przede wszystkim „ekscentrycznymi Matkami [...] cierpienia”, „starymi wieczną starością” i „młodymi wieczną młodością”¹⁷⁶⁴ widzianymi, kruchymi stworzeniami zbliżającymi się do swej nowej kołyski-trumny, które poprzez bliskie uczestnictwo w *rite du passage* dysponują mocą wejrzenia w to, co po tamtej stronie.

Baudelaire’owska, poetycka wizja figury starej kobiety, stanowiącej symbol „ręką śmierci stworzony rozumnej”, podkreśla eschatologiczny sens tej postaci, mającej moc odwracania porządku świata. Jednak w odczuciu społecznym, w epoce naturalizmu główną siłą ekspresji figury starej, szalonej kobiety staje się estetyczna, a raczej antyestetyczna powłoka brudnej kłoszardki, odstrasza ją swym mimetycznym realizmem. Te „gorzkie zmiany”

¹⁷⁶⁰ Ch. Baudelaire, *Staruszczeni*, s. 94.

¹⁷⁶¹ J. Derrida, *Różnica*, w: *Drogi współczesnej filozofii*, wybór i wstęp M.J. Siemek, przeł. S. Cichowicz i in., Warszawa 1978, s. 396.

¹⁷⁶² J. Hobot-Marcinek, dz. cyt., s. 263.

¹⁷⁶³ Ch. Baudelaire, *Rozpacz staruszki*, w: tegoż, *Paryski splin...*, s. 9.

¹⁷⁶⁴ Ch. Baudelaire, *Paryski splin...*, s. 73.

oznaczają przejście od postrzegania symbolicznego postaci pijanej, szalonej staruchy do postrzegania jej głównie przez pryzmat brudu, smrodu i fizjologicznej starości.

Taki właśnie w pełni naturalistyczny wizerunek kloszardki można odnaleźć we francuskiej dziewiętnastowiecznej ulicznej, wykonywanej przez kabaletową artystkę Yvette Guilbert, piosence *La soularde*, której bohaterką jest błąkająca się całymi dniami po Paryżu obrzydliwa pijaczka. Znakami jej wyobcowania są brak rodziny oraz miejsce zamieszkania, a raczej noclegu, którym jest obskurna mansarda w dzielnicy Clichy. Potargany szal, dziurawy kapelusz, przez który sterczą włosy, to stereotypowe cechy wyglądu mamroczącej do siebie wariatki-kloszardki. Jej wygląd oraz sposób bycia budzą drwinę i szyderstwo. Obrzucana kamieniami przez urwisów, obojętna na obelgi, zamknięta we własnym świecie, zmierza w niewiadomym kierunku, z zakrwawioną twarzą i hardym wzrokiem. Siwa wariatka błąkająca się po mieście określona zostaje mianem brzydkiej, „ohydnej chabełty”¹⁷⁶⁵ i taką jest w oczach spoglądających na nią ludzi. Taką też dla większości pozostaje, mimo zawartego w puencie utworu dramatycznego apelu podmiotu mówiącego, domagającego się dla niej współczucia, widzącego w niej postać tragiczną, noszącą w sobie mroczną tajemnicę, przeżyłą tragedię i doznana krzywdę.

Wiek pary i rewolucji przemysłowej ostatecznie zatarł w świadomości kulturowej palimpsestową konstrukcję kliszy starej, szalonej pijaczki. Dla dziewiętnastowiecznego społeczeństwa *anus ebria et delirans* nie była już ani antyczną bachantką z pochodnią i dzbanem kroczącą w rozweselonym komosie z pijanym Sylenem z obrazów Antoona van Dycka i Petera Paula Rubensa, ani upojoną uczestniczką karnawałowej uczty fasolowego króla z obrazów Jacoba Jordaensa¹⁷⁶⁶. Była za to zniszczoną przez czas i używki staruchą, która na rysunku Thomasa Rowlandsona z 1810 roku zaznajamia młodą kobietę z przyjemnościami picia dżinu¹⁷⁶⁷. Scena ta rozgrywa się w londyńskiej speluncie, w której tłusty i czerwony na twarzy barman nalewa alkohol młodej, przesadnie strojnej i umalowanej kobiecie. Naprzeciw niej stoi wyniszczona, chuda starucha, będąca przewodniczką młodej adeptki, ale i zapowiedzią tego, co czeka ową kobietę w przyszłości. Nędznie i niesta-

¹⁷⁶⁵ Zob. [www.parolesmania.com/paroles_yvette_guilbert_115751/ paroles_la_soularde_1422660.html](http://www.parolesmania.com/paroles_yvette_guilbert_115751/paroles_la_soularde_1422660.html) [dostęp: 24.02.2016].

¹⁷⁶⁶ S. Borowicz, *Maska Sylenis*, w: S. Borowicz, J. Hobot, R. Przybylska, dz. cyt., s. 37.

¹⁷⁶⁷ *Młoda kobieta zaznajamia się z przyjemnościami picia dżinu* (ok. 1810), Museum of London.

rannie ubrana starka o karykaturalnie zniszczonej twarzy, obwisłych piersiach i rozczochranych włosach bezładnie wychodzących spod czepka sama również pije dzin, jednocześnie trzymając za rękę wychudzone, zabiedzone dziecko, mające równie karykaturalną jak ona twarz-maskę.

Towarzysząca młodej adeptce picia dzinu, naturalistycznie ukazana starucha Rowlandsona jest zarazem ofiarą i „produktem” doby industrializacji i urbanizacji. Tymczasem stare stręczycielki u Francisca Goi i Eugenia Lucasa Velázqueza mają przede wszystkim demoniczny wygląd, który zawdzięczają zarówno utrwalonemu w hiszpańskiej tradycji wyobrażeniu odrażającej rajfurki, jak i wpływowi romantyzmu, nadającego tej postaci sztafaż złowrogiej wiedźmy. Na obrazie Eugenia Lucasa Velázqueza *Lewatywa* otaczające młodą kobietę staruchy o zniekształconych twarzach uczestniczek sabatu dokonują zabiegu, który ma na celu ukaranie ofiary, być może nieposłusznej adeptki najstarszego zawodu świata¹⁷⁶⁸.

Rajfurka z obrazów Goi jest raczej dziewiętnastowiecznym, romantycznym wcieleniem średniowieczno-renesansowej Celestyny z utworu Rojasana niż wyrzutkiem egzystującym w spelunkach wielkiej metropolii. Na obrazie zatytułowanym *Celestyna i Maja* towarzyszy dziewczynie noszącej znaczące w kulturze hiszpańskiej imię Maja, określające młodą, wywodzącą się z niższych sfer, krzykliwie ubraną kobietę. Kupcząca ciałem młodej dziewczyny, proponująca ją przechodniom niczym towar, starucha jest postacią odrażającą i przedstawioną w nieomal karykaturalny sposób. Skontrastowana z prostytutką symbolizuje obłudę. Przebiera w rękach paciorki różańca, podczas gdy jej obleśny uśmiech dość jednoznacznie wskazuje na dziewczynę. Jej udawana pobożność dorównuje fałszywej dewocji jej literackiej poprzedniczki, o której Sempronio mówi:

Kiedy w domu jest co wziąć na ząb, świętych zostawia w spokoju; kiedy idzie do kościoła z różańcem w ręku, widać, że w domu nie ma co włożyć do gęby. [...] odmawia różaniec jeno na intencje owych użytkowanych dziewic, nad którymi sprawuje pieczę, i wszystkich zakochanych, jacy znajdują się w mieście [...]. Gdy porusza wargami, to jeno w tym celu, by je sposobić do kłamstwa albo do sztuczek, które by jej profit przyniosły¹⁷⁶⁹.

¹⁷⁶⁸ E.L. Velázquez, *Lewatywa* (1817–1870), Museo del Prado. Na odwrocie obrazu znajdują się słowa: „*Que pensabas? Tonto! Pues en este Mundo nadie se escapa*”, co można odczytać jako przestrożę: „Głupcze, na tym świecie nikt się nie wywinie”.

¹⁷⁶⁹ F. Rojas, dz. cyt., s. 124.



Rys. 27. Przerys obrazu Eugenia Lucasa Velázqueza *Lewatywa* (*La lavativa*), II ćwierć XIX wieku, olej na płótnie. Museo Nacional del Prado, Madryt. Wyk. P. Antolak. Obraz dostępny pod adresem <https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/la-lavativa/96872d2c-75c3-48ee-a147-b3f888053e36> [dostęp 25.06.2016].

Na obrazach Goi podkreślona zostaje przede wszystkim obłuda i związana z nią duchowa i zewnętrzna szpetota starej rajfurki. Z kolei na płótnie Pabla Picassa, pochodzącym z 1904 roku, z depresyjno-melancholijnego, niebieskiego okresu twórczości artysty, brzydota Celestyny raczej intryguje, niż stanowi przestrozę moralną. Postarzała i sztucznie wydłużona twarz portretowanej przykuwa uwagę nie tyle kolorystyką utrzymaną w odcieniach błękitu, ile zagadkowo wyeksponowaną zaćmą w oku; jak gdyby artysta (malujący doskonale znaną sobie barcelońską stręczycielkę)¹⁷⁷⁰ widział w wyłaniającej się z utworu Rojasa postaci znawczynię ludzkiej duszy, błędnie odgadującą skrywane pragnienia innych.

Tymczasem stara pijaczka, eksprostytutka i rajfura z ryciny angielskiego twórcy nie odsyła widza w przeszłość, lecz może się kojarzyć ze sto lat od siebie późniejszą postacią bohaterki *Ulissesa* Jamesa Joyce'a. Bella Cohen, szefowa domu publicznego, egzystuje w rzeczywistości początku XX wieku, będącej dziedzictwem „wieku pary” i rewolucji przemysłowej, w wyniku której przedindustrialny obraz „starej pijaczki”, niańki, boskiej piastunki zmienił się w obraz starej wariatki i kloszardki, pogrążonej w szaleństwie Europy:

Rozciągnięta obok śmietnika, zamaskowana ramieniem i kapeluszem postać gramoli się, warczy gardłowo, zgrzyta zębami, potem chrapie znowu. Grzebiący w śmieciach gnom kuca na schodku, aby zarzucić sobie na ramię wór ze szmatami i kośćmi. Starucha, która stoi obok z kopczą lampą oliwną, wciska ostatnią butelkę w gardziel wora [...] wraca do swego legowiska, kołysząc lampą. Krzywonogie dziecko, które z papierowym gołąbkim w ręce przykucnęło na schodku pod drzwiami, czołga się za nią krótkimi zrywami, chwytając jej spódnicy i gramoli w górę. [...] Głuchoniemy idiota o wylupiających oczach toczy ślinę z bezkształtnych ust, przechodząc w podrygach wstrząsany tańcem świętego Wita. Zamyka go łańcuch dziecięcych rąk¹⁷⁷¹.

Nieopodal z framugi drzwi wynurzają się „wygłodzone, wyszczerbione kły starej rajfury”¹⁷⁷².

Postać z ryciny Rowlandsona może przywołać na myśl także słynne angielskie *Toby Jugs*, dzbany i wazy w kształcie starej kobiety z dzbanem lub

¹⁷⁷⁰ Zob. <http://www.picassotworczość.republika.pl/okresniebieski.html>.

¹⁷⁷¹ J. Joyce, *Ulisses*, przeł. M. Słomczyński, Warszawa 1981, s. 463.

¹⁷⁷² Tamże, s. 465.

butlą dżinu, przedstawiające Marthę Gunn (1726–1815), słynną kąpielową z Brighton, której imię po dziś dzień nosi pub w jej rodzinnym mieście¹⁷⁷³. Niegardząca dżinem prawdziwa „kapłanka” kąpieli, obsługująca specjalne urządzenie, dysponująca krzepą umożliwiającą zanurzanie i wyciąganie pań z wody, stała się wręcz legendarną instytucją, zwłaszcza odkąd z jej usług korzystał książę Walii (przyszły Jerzy IV), co utrwalone zostało w starym anonimowym, angielskim wierszyku:

*To Brighton came he,
Came Georges III' son.
To be bathed in the sea
By famed Martha Gunn*¹⁷⁷⁴.

Starą babą-instytucją była również pracująca jako pocztowa Marianna Selonke (właśc. Marianna Zielonka, 1781–1865), która dziennie pokonywała około 25 kilometrów, przemierzając trasę z Gdańska do Sopotu i z powrotem. Tak jak Martha Gunn została sportretowana około 1840 roku. Jej wizerunek autorstwa Gustava Stellmachera ozdobił liczne gdańskie i sopockie lokale. Utrwalona na pocztówkach Marianna, zwana także Mariannchen, ukazana została jako stara, przysadzista baba z koszem na plecach, pociągająca z flaszki przed wyczerpującą drogą. Tak jak kąpielowa z Brighton, była też bohaterką anonimowych wierszyków, z których jeden następująco charakteryzował jej pracę i upodobania:

Choć małe kroki tylko robić mogę,
Pilnie przemierzam swą codzienną
Drogę.
Niech goni za mną śmiech wielu,
Ja i tak zawsze dotrę do celu.
Czasem gdy stopy nie mają już siły,
Z mej puszki biorę niuch tabaki milej.
Nieduży łyżek również wypić muszę.
Marianko, naprzód z animuszem!¹⁷⁷⁵

¹⁷⁷³ Dzbany plastyczne na dżin (tzw. naczynia ożywione). Do tego typu naczyń zaliczają się *Jacquot i stara baba*, fajans brukselski (ok. 1760), Muzeum Miejskie, Maison du Roi, Bruksela.

¹⁷⁷⁴ Stara angielska piosenka anonimowego autora, cyt. za: https://en.m.wikipedia.org/wiki/Martha_Gunn [dostęp: 10.02.2016].

¹⁷⁷⁵ Zob. *Marianne Selonke*, Wydział Sopotologii, www.rzygacz.webd.pl/index.php?aid=546 [dostęp: 2.01.2016].

Mimo swych słabości do alkoholu i tabaki cieszyła się zaufaniem klientów, którym nie tylko przynosiła listy, ale i drobne sprawunki oraz wynagrodzenia i inne świadczenia pieniężne. Jej barwne życie znalazło swe tragiczne zakończenie 7 lipca 1863 roku, kiedy to została zamordowana w wyniku napadu rabunkowego.

Dziewiętnastowieczna, utrzymująca się z podrzędnych prac, stara upojona baba nie jest już tylko bohaterką malarstwa sztalugowego. Zgodnie z duchem epoki trafia na pocztówki i plakaty, stając się częścią kultury popularnej. To ona, tłusta i biuściasta, z twarzą opoja, oparta o beczkę, trzymająca flaszki w rękach oraz pod obiema pachami, na plakacie *Comme Ulalie* zachęca do śpiewu, konsumpcji wina i miłości, symbolizowanych przez skrzydlate butelki i uskrzydłone serce przebite strzałą¹⁷⁷⁶. Uwieczniona na plakatach, reklamach, pocztówkach dziewiętnastowieczna *vetula* jest równocześnie quasi-plautejską postacią, charakterem z *commedia dell'arte* i groteskową bohaterką rodzącej się popkultury.

To ona jako Marianne Selonke występuje w sopockich teatrzykach, a pod postacią karykaturalnej Yvette Guilbert dziękuje publiczności za oklaski na plakatach Henriego de Toulouse-Lautreca oraz wciela się w filmie *Faust* (1926) Friedricha Wilhelma Murnaua w starą Marthę, która tak w filmie, jak i na reklamującym go plakacie jest współniczką diabła.

Pisarka-artystka

Naturalistyczny obraz kobiecego pijaństwa, starości i szaleństwa w XIX wieku był tabuizowany, pomijany, niezauważany bądź spłypany do warstwy obiegowych skojarzeń i wiązany z postaciami egzystującymi na marginesie społecznym. Jednak, jak dowodzą losy Camille Claudel, Séraphine de Senlis czy Marii Komornickiej, w tym właśnie czasie obraz ten zyskał także inny, całkowicie nowy wymiar.

Obok typowych dla postaci *anus ebria* kontekstów i ról społecznych (stręczycielki, kuplerki, guślarki, zielarki, znachorki, czarownicy, położnej-akuszerki, piastunki-mamki, karczmarki, handlarki, wiejskiej baby czy żebraczki), pojawił się kasus artystki (piosenkarki kabaretowej/pisarki/malarki/rzeźbiarki) związany z nowymi funkcjami społecznymi podejmowanymi przez

¹⁷⁷⁶ Zob. <http://www.imagesmusicales.be/search/illustrator/Punch/5997/ShowImages/8/> Submit.

przedstawicielki płci pięknej. Owe „dopuszczone do kultury kobiety”, „wprowadzające do niej nowe zagadnienia”, „dokonujące szokujących często odkryć i przewartościowań”¹⁷⁷⁷, za swój wybór i odrębność płaciły cenę, jaką społeczeństwo zwykło wyznaczać odmieńcom i ułomnym, noszącym na sobie „znak wybrania i przekleństwa” „wyobcowujący jednostkę z otoczenia i sytuujący ją w niecodziennej strefie podległej działaniu nieznanym praw”¹⁷⁷⁸.

Poczucie odmienności i związane z nim „odczucie dziwności istnienia”¹⁷⁷⁹, prowadzące w skrajnych przypadkach do choroby umysłowej, bywało konsekwencją specyficznej sytuacji dziewiętnastowiecznych kobiet-artystek, zarówno tych pochodzących z biednych, jak i bogatych oraz ustosunkowanych rodzin. Tragiczną postacią wywodzącą się z pierwszego z wymienionych środowisk była wcześniej osierocona, wychowana przez siostrę, a następnie przez zakonnice z klasztoru Charité de la Providence w Clermont-de-l'Oise – Séraphine Louis, znana też jako Séraphine de Senlis. Ta sprzątaczką i pomoc domową, malującą motywy roślinne, kwiaty, liście oraz owoce za pomocą przygotowywanych samodzielnie w moździerzu, otrzymywanych z roślin, wosku i krwi barwników, została odkryta przez swego niemieckiego pracodawcę Wilhelma Uhdego, kolekcjonera i krytyka sztuki. Pozbawiona na skutek I wojny światowej opieki swego mecenasa, Séraphine w 1930 roku z rozpoznaniem zaawansowanej psychozy znalazła się w szpitalu psychiatrycznym, gdzie w 1943 roku zmarła najprawdopodobniej z niedożywienia, będącego konsekwencją głodu panującego w zakładach psychiatrycznych we Francji w trakcie okupacji. Los pochowanej bezimiennie w masowym grobie Séraphine, twórczyni sztuki prymitywnej i zarazem na wskroś nowoczesnej¹⁷⁸⁰, stanowi skrajną i drastyczną egemplifikację wykluczenia i trudności, z jakimi spotykały się spoglądające na świat z perspektywy outsidera społecznego¹⁷⁸¹ kobiety-artystki.

¹⁷⁷⁷ V. Woolf, *Voman's Essays*, w: tejże, *Selected Essays*, t. 1, wstęp: R. Bowlby, London–New York 1992, s. 286. Tamże, wstęp R. Bowlby oraz esej *Royalty*, s. 157, cyt. za: K. Kralkowska-Gątkowska, *Cień twarzy. Szkice o twórczości Marii Komornickiej*, Katowice 2002, s. 13.

¹⁷⁷⁸ R. Nycz, *Gest śmiechu*, „Pamiętnik Literacki” 4 (1977), s. 61.

¹⁷⁷⁹ Tamże.

¹⁷⁸⁰ Zob. www.musees-senlis.fr/Dossiers-thematiques/serapine-louis-desenlis. Wilhelm Uhde uważał, że Séraphine (podobnie jak Camille Bombois, Louis Vivin, André Bauchant) należy do malarzy kierujących się w swej sztuce intuicją i sercem, nie zaś rozumem i inteligencją. Uhde za nieadekwatne uznawał określanie obrazów Séraphine li tylko mianem sztuki naiwnej. Tak Séraphine, jak i pozostałych wyżej wymienionych artystów określał jako „*primitifs modernes*”. W 1928 roku poświęcił im wystawę zatytułowaną *Peintres du Coeur Sacre*. Pisał o nich także w *Picasso et la tradition française* (1928) oraz *Cinq maitres primitifs* (1947).

¹⁷⁸¹ V. Woolf, *Woman's Essays*, w: tejże, *Selected Essays*, t. 1, red. R. Bowlby, London–New York 1992, s. 286.

Także artystki wywodzące się z dobrych mieszczańskich i ziemiańskich rodzin płaciły wysoką cenę za chęć wtargnięcia do królestwa mężczyzn i próby pogodzenia prywatnego życia z artystycznym talentem i pasją. Tak stało się w przypadku Camille Claudel, której tragiczne losy w jakiś profetyczny sposób zapowiada jej własne (zaginione, znane jedynie z modelu gipsowego) dzieło, przedstawiające „wyschnięte, gruzłowate, żałosne i odpychające” w swym starczym uwiąznięciu ciało Kloto¹⁷⁸². Stworzona w 1893 roku rzeźba trzydziestoletniej artystki ukazuje nagą Mojżę nie tyle przedającą nić ludzkich losów, ile czochrającą, skudloną niczym włosy, kądziel¹⁷⁸³. Kloto „próbująca, uchwycić sens splątanego losu”¹⁷⁸⁴ stanowi figurę samej rzeźbiarki, która jak wiele dziewiętnastowiecznych kobiet-artystek podjęła próbę osiągnięcia życiowej i artystycznej samodzielności w świecie, w którym władza polityczna i dorobek artystyczny przynależały do mężczyzn.

Artystka połączona miłością i „wyżerającą wszystko pasją”¹⁷⁸⁵ rzeźbiarską ze starszym od siebie, uwikłanym w inny związek, wielkim twórcą Auguste’em Rodinem desperacko latami walczyła o swą artystyczną indywidualność, rozpoznawalność i osobiste szczęście. Zmuszona przez starszego kochanka do ukrywania związku, a następnie do aborcji, zmęczona zmaganiem o dostrzeżenie przez krytykę odrębności jej dzieła od twórczości Rodina, rzeźbiarka stopniowo izolowała się od świata, czemu sprzyjało jej narastające uzależnienie od alkoholu. Po rozstaniu z kochankiem, w napadzie szału i akcie samodestrukcji zniszczyła własne dzieła i zamiast tworzyć dalej, zaczęła się utrzymywać z wyrobu lamp i popielniczek. Urządzając w swej pracowni polowania na koty, coraz bardziej pogrążającą się w chorobie umysłowej artystkę matka i rodzeństwo uznali za czarną owcę; „za robaka, co nadgryzł rodzinę mieszczańską, bogaczącą się, długowieczną, cieszącą się wyborem zdrowiem i nad podziw płodną”¹⁷⁸⁶. O stanie umysłowym i emocjonalnym swej siostry Paul Claudel w 1909 roku pisał: „[...] w Paryżu Camille oszalała, długie strzępy pozdzieranych tapet, jedyny fotel połamany i podarty, straszliwy brud. Ona sama w okrop-

¹⁷⁸² M. Poprzęcka, *Galeria: sztuka patrzenia*, Warszawa 2003, s. 86.

¹⁷⁸³ Tamże.

¹⁷⁸⁴ Tamże.

¹⁷⁸⁵ Y. Lacasse, *Camille Claudel. The Early Works*, w: *Camille Claudel and Rodin: Fateful Encounter*, katalog wystawy w Musée National des Beaux-Arts du Québec, 26.05.–11.09.2005; Detroit Institute of Arts, 2.10.2005–5.02.2006; Fondation Pierre Giannada, Martigny, 3.03.–15.06.2006, Paris 2005, s. 20.

¹⁷⁸⁶ Cyt. za: M. Czyńska, *Camille Claudel*, <http://www.wysokieobcasy.pl/wysokie-obcasy/1,96856,989788.html> [dostęp: 16.12.2015].

nym stanie, z usmotruchaną twarzą, mówiąca bez ustanku głosem monotonnym i metalicznym”¹⁷⁸⁷.

Opiekę nad Camille objął właśnie Paul – przykładowy ojciec rodziny, tłumacz, dyplomata, wybitny człowiek teatru, wyjątkowy erudyta, znawca cywilizacji Dalekiego Wschodu, zafascynowany kulturą Chin i Japonii, który doświadczył duchowej przemiany i nawrócił się, stając się czołowym katolickim intelektualistą. Na skutek jego decyzji artystka została w 1913 roku umieszczona siłą w zakładzie psychiatrycznym, w którym pozostała aż do swojej śmierci w roku 1943. Dodatkowo postanowieniem Paula i reszty rodziny została odcięta od świata, skazana na całkowitą izolację, jako że zakazano jej wszelkich wizyt i informowania przyjaciół o stanie jej zdrowia. Matka i siostra nigdy nie odwiedziły Camille, sporadycznie czynił to tylko Paul, cała rodzina natomiast konsekwentnie odmawiała przeniesienia jej bliżej domu lub objęcia domową opieką, co sugerowali lekarze. Stara i psychicznie chora Claudel przynosiła wstyd tym pełnoprawnym i szanowanym członkom społeczeństwa, w którym kobieca starość, pijaństwo i szaleństwo były tematami tabu.

W związku z powyższym biografowie Camille, zwłaszcza ci kładący nacisk na feministyczną interpretację jej losów, obwiniają jej rodzinę, a przede wszystkim Paula Claudela, o okrucieństwo, skrajny egoizm i oschłość serca¹⁷⁸⁸. Wielki pisarz, „monumentalny [...], nieprzystępny zarówno w życiu, jak i w dziele, które z trudem poddaje się analizie”, autor wierszy i dramatów nasączonych symboliką biblijną, „o frazach i wersach długich jak ludzki oddech”¹⁷⁸⁹, który sam o sobie mówił: „dobry katolik, lecz pisarz, dyplomata, ambasador Francji i poeta”¹⁷⁹⁰, jest przedstawiany jako ktoś, kto swą decyzją o losach siostry utwierdził porządek mieszczański, niszczący tę, która przekracza granice wyznaczone kobiecie i uosabia samiczą, nienasyconą siłę zagrażającą regułom społecznym.

Camille spędzająca trzydzieści lat swego życia w mikroświecie zakładu psychiatrycznego w oczach ludzkich przestała być artystką i stała się jedynie starą wariatką, jedną z tych, o których jej brat pisał:

¹⁷⁸⁷ Tamże.

¹⁷⁸⁸ Wielu biografów metaforycznie i ironicznie zarazem uzasadnia jego decyzję dotyczącą losów Camille, stwierdzając, iż zamknął on swą siostrę w zakładzie psychiatrycznym po to, by móc wieść niezakłócone rozmowy z Bogiem.

¹⁷⁸⁹ K. Modrzejewska, *Modelowanie pamięcią miłosnego doświadczenia Paula Claudela*, w: *Kultura: pamięć i zapomnienie. Księga poświęcona pamięci Piotra Kowalskiego*, red. B. Jastrzębski, K. Konarska, A. Lewicki, Wrocław 2012, s. 323.

¹⁷⁹⁰ *Le Robert des grands écrivains de langue française*, Paris 2000, s. 318.

Wariatki z Ville-Evrard. Zidiociała starucha. Inna niestrudzenie świergocząca po angielsku, głosem ściszym, niby biedny chory szpak. Inne wałęsają się w milczeniu. Ta znów siedzi w korytarzu, głowę podparłszy ręką. Okropny smutek tych dusz udręczonych, tych upadłych umysłów¹⁷⁹¹.

Ten Claudelowski opis pensjonariuszek Ville-Evrard przywołać musi na myśl obrazy Théodore'a Géricault, potocznie zwanego malarzem koni i wariatów. Artysta ten wykonał wstrząsające w swej wymowie portrety starych pensjonariuszek szpitala psychiatrycznego Salpêtrière, w których – zdaniem krytyków sztuki – odzwierciedla się wpływ ciemnego okresu malarstwa Goi, uwieczniającego własne wewnętrzne demony. Na swych pełnych romantycznej ekspresji obrazach Géricault, który sam był pacjentem wspomnianego szpitala, starał się przede wszystkim uchwycić esencję choroby i oddać wpływ stanu umysłu na fizjonomię starych wariatek¹⁷⁹².

Toteż portret morderczyni dziecka ukazuje kobietę, w której oczach czai się zarówno cierpienie, jak i zła siła zdolna nią w każdej chwili owładnąć. Inny z obrazów, znajdujący się obecnie w Musée des Beaux-Arts w Lyonie, przedstawia staruchę w białym, ozdobionym falbaną czepku, którą obsesyjna zazdrość pchnęła do obłędu¹⁷⁹³. Kolejny z portretów staruszek stanowi studium, będącego przyczyną obłąkania, uzależnienia od hazardu. We wszystkich tych portretach wykonanych przez francuskiego malarza romantycznego uderza połączenie starości i szaleństwa. Za szczególnie deprecjonujące istotę ludzką uznaje je też Paul Claudel, który z niedowierzaniem i rozpaczą pisał o swej siostrze: „Camille stara, stara, stara! Głowa nabita obsesjami, nie myśli już o niczym innym, świszczącym szeptem opowiada mi na ucho rzeczy, których nie rozumiem”¹⁷⁹⁴.

¹⁷⁹¹ M. Czyńska, dz. cyt.

¹⁷⁹² Owe badania nad fizjonomią zrobiły następnie w dziewiętnastowiecznym pozytywizmie niezwykle karierę, zwłaszcza na polu antropologii kryminalnej, o czym świadczą prace Cesarego Lombroso (*Człowiek zbrodniarz w stosunku do antropologii, jurysprudencji i dyscypliny więziennej*, 1876), Johanna Karla Rosenkranza (*Estetyka brzydoty*, 1853) i Francesca Mastrianiego (*I vermi*, 1896). Na niebezpieczeństwa płynące z takich badań zwracali uwagę ci, którzy – tak jak piszący o Sokratesie Nietzsche – podkreślali, iż utożsamianie zła z brzydotą może być sposobem piętnowania tych, którzy nie chcą zintegrować się ze społeczeństwem. Zob. U. Eco, dz. cyt., s. 259–262.

¹⁷⁹³ *Portret kobiety cierpiącej na obsesję zazdrości*, 1822.

¹⁷⁹⁴ M. Czyńska, dz. cyt.

Obrazy Géricault, powstające na zamówienie Étienne’a-Jeana Georgeta jako materiał ćwiczeniowy dla studentów, miały posłużyć do klasyfikacji rodzajów i powodów szaleństwa. Przyczyn umysłowej choroby swej siostry dociekał także Paul Claudel, który po jej śmierci notował:

Moja siostra! Tragiczna egzystencja! Kiedy mając lat trzydzieści zorientowała się, że Rodin ani myśli jej poślubić, wszystko zawaliło się wokół niej i nie oparły się temu władze umysłowe¹⁷⁹⁵.

Paul Claudel przemianę swej siostry ze „wspaniałej”, „genialnej”, „wielkiej urody” dziewczyny, wywierającej nań w dzieciństwie duży wpływ, w wariatkę jednoznacznie wiąże z doznany przez nią zawodem miłosnym. Z drugiej strony jednak dość wnikliwie zauważa, że Camille, sama będąc artystką walczącą o wyjście z cienia Rodina, nie mogła wejść w tradycyjnie przewidzianą dla kobiety rolę towarzyszkę, muzy i służącej artysty, tym samym „nie mogła zapewnić wielkiemu człowiekowi spokojnego oddawania się nawykowi oraz zadowolenia miłości własnej, tego, co miał przy starej kochance. Camille była wymagająca i nie uznawała dzielenia się z kimkolwiek”¹⁷⁹⁶.

Los podobny do losu Camille Claudel przypadł w udziale polskiej pisarce Marii Komornickiej, która z francuską rzeźbiarką dzieliła wiele cech osobowościowych oraz stosunek do sztuki. Obie artystki łączy ze sobą pochodzenie z tzw. dobrej rodziny, stosunkowo wcześniej odkryty w nich i pielęgnowany przez rodziców talent, poczucie własnej wyjątkowości i pragnienie osiągnięcia sukcesu w dziedzinach zarezerwowanych dla mężczyzn.

Obie przeżywają nieszczęśliwe miłości do starszych i żonatych artystów: Camille wiąże się z Rodinem, Maria – jak sugerują niektórzy badacze – wikła się w romans z Cezarym Jellentą, a następnie w małżeństwo z szaleńczo o nią zazdrosnym Janem Lemańskim. Obie artystki mają za sobą traumatyczne przeżycie, jakim dla Claudel była aborcja, a dla Marii Komornickiej aresztowanie i pobyt na carskim posterunku policyjnym, gdzie wzięta za prostytutkę była molestowana, a być może też została zgwałcona. W obu

¹⁷⁹⁵ Tamże.

¹⁷⁹⁶ Tamże. Warto nadmienić, że piszący cytowane słowa Paul Claudel doskonale zdawał sobie sprawę z niszczącej siły miłości, zwłaszcza tej łamiącej wszelkie konwenanse społeczne, bowiem sam na kartach swej autobiograficznej sztuki *Podział Południa* zmagął się z miłosnym doświadczeniem. Starał się je oswoić, zapanować nad nim, wyprzeć z pamięci swój kompromitujący go jako dyplomatę romans z mężatką, Polką Rosalie Ścibor-Rylską.

przypadkach toksyczne związki, bezkompromisowość w miłości i sztuce prowadzą do gwałtownego, następującego dość wcześnie, bo około trzydziestego roku życia, kryzysu psychicznego, pobytów w szpitalach i sanatoriach psychiatrycznych, a wreszcie samotnej śmierci w domu opieki.

Twórczość obu artystek pozostaje ściśle związana z ich biografiami, w których obok podobieństw ujawniają się także różnice. Camille, tak bardzo pragnąca samodzielności artystycznej (tożsamej dla niej z wyjściem z cienia Rodina), popadła w alkoholizm, szaleństwo, pogrążając się w całkowitej abnegacji. Maria Komornicka, ogarnięta dążeniem do usamodzielnienia się od rodziny i zaistnienia w męskim świecie literatury, naruszyła tabu związane z tożsamością płciową. W wieku lat trzydziestu spaliła swe kobiece ubrania i usunęła zęby nadające jej twarzy zbyt kobiecy wygląd oraz przybrała imię przodka swego rodu, rycerza Bolesława Krzywoustego – Piotra Własta. Ogłaszająca się duchowym patronem rodziny jako Piotr Odmieniec Włast, Komornicka została umieszczona w zakładzie psychiatrycznym, w którym pobyt był dla niej pasmem poniżeń i upokorzeń. Narastająca z wiekiem choroba psychiczna zmieniała artystkę w starą wariatkę, a w zasadzie w androgenicznego szaleńca, zwanego dziadkiem Piotrem, który w swym późnym dziele *Xięga Poezyi Idyllicznej* jako Demiurg z *Układów o raju* poucza sam siebie:

Impertynencko wprost wyrażnie
Exploatujesz swoją kaźnię
Ty transcendentalny błaznie¹⁷⁹⁷.

Camille Claudel pod wpływem choroby przestała rzeźbić. Maria Komornicka pisała dalej. Co więcej, swą *Xięgę* zmieniała w zapis zarówno osobistej choroby, jak i procesu wyzwolenia się z wartości nietolerowanych i ustanowienia kanonu własnych autentycznych wartości¹⁷⁹⁸. Jej transcendentalny błazen jest zarazem Starym Poetą, któremu przysługuje prawo wznoszenia się ponad ustalone wzorce tak estetyczne, jak i życiowe, o czym mówi we wzmiance II, kończącej *Donę Rosę (Myt z XIX wieku)* – poemat z elementami dramatycznymi:

¹⁷⁹⁷ M. Komornicka, *Xięga Poezyi Idyllicznej*, s. 25, cyt. za: K. Kralkowska-Gątkowska, dz. cyt., s. 56. Kodeks rękopiśmienny tego zbioru utworów formatu A4, liczący 508 zapisanych stron, znajduje się w Muzeum Historii Literatury Polskiej im. Adama Mickiewicza w Warszawie, sygn. 363.

¹⁷⁹⁸ M. Adamiec, *Doświadczenie przemiany jako kategoria psychologiczna*, Katowice 1988, s. 183–188.

Kto by tu chciał poprawić Prozodię, tego uprzedzam, że Autor jest starym Poetą, któremu się już sprzykrzyły rytmy i rymy Wzorców i który nasłuchiwał raczej za CORAZ-TO ZMIENNĄ rytmem psychicznej fali¹⁷⁹⁹.

Poddana ostracyzmowi, będąca w powszechnym odczuciu starą szaloną babą, poetka określa siebie mianem Starego Poety, odwołując się do społecznie cenionego, kulturowego archetypu starca-mędrca, za którego wcielenia uznaje się wzorce apollońskich, lecz mających prawo do dionizyjskich uniesień, starców: od na poły mitycznego Homera po Goethego – olimpijczyka Weimaru.

Komornicka w swym senilnym dziele za swe *alter ego* uznała postać *puer senex*, istotę ze swej natury podwójną, pośredniczącą między niebem i ziemią, fizycznie jak ona sama brzydką, niezgrabną i wątłą. Egzystującą w oniryczno-utopijnej przestrzeni dziecko o wyglądzie i erudycji starca, będące potworem, karłem-artystą, to zarazem fizjonomiczny kontrefekt przedwcześnie postarzałej, liczącej wówczas około pięćdziesięciu lat poetki o rysach twarzy zniekształconych przez brak zębów¹⁸⁰⁰. W tej lekturze przeznaczonych dla ludzi wkraczających w wiek późny chłopięcym aspektem psychiki boskiego karła towarzyszą starcze aspekty tej postaci-hybrydy: medytujący myśliciel, prorok, asceta-jogin. To (pozostające w rodzicielsko-dziecięcej relacji z Bogiem) „starcze dziecko”, tak jak i otaczające go elementy uniwersum (ludzie, rośliny, zwierzęta), jest istotą „przejściową”, „bytem w drodze”, skoncentrowanym na kolejnej metamorfozie, pracującym na rzecz kosmicznego odkupienia, rozumianego w duchu franciszkańskim, mistycyzująco-romantycznym i buddyjskim zarazem¹⁸⁰¹. „W kreacji podmiotu *Xięgi* obok atrybutów *pueri*, równolegle z nimi, występują cechy toposu *senis*. Komornicka uporczywie powraca do negatywnych stron kondycji starca, skupia się na jego nadwątlonej przez czas somatyczności. Młodzieńcza nostalgia chłopca, twórczy poryw artysty natrafiają na opór i bezwład zniedołężniałego ciała”¹⁸⁰²:

Jego liche małe ciało dzisiejsze
Nie pobudza już duszy do zachwyty
Tylko topi się w Oceanie Nocy
I żegluję ku Wiecznej Jutrzence [...] ¹⁸⁰³.

¹⁷⁹⁹ M. Komornicka, dz. cyt., s. 365, cyt. za: K. Kralkowska-Gątkowska, dz. cyt., s. 56.

¹⁸⁰⁰ K. Kralkowska-Gątkowska, dz. cyt., s. 206–207.

¹⁸⁰¹ Tamże, s. 214.

¹⁸⁰² Tamże, s. 210.

¹⁸⁰³ M. Komornicka, dz. cyt., s. 238, cyt. za: K. Kralkowska-Gątkowska, dz. cyt., s. 210.

„Refleksyjna, czasem szydercza i autoironiczna starcza dziecięcość” pomiotu *Xięgi* „staje w świadomej opozycji do żywiołowej, okrutnej dziecięcości”¹⁸⁰⁴. Starcze Pacholę (będące „nietzscheańskim stopieniem tego, co spontaniczne, dionizyjskie z tym, co uładzone, rozumne, apollińskie) upomina i straszy szalejące pod bramami Edenu, groteskowo spersonifikowane [...] id”¹⁸⁰⁵.

Dzieci! Dzieci!
 Robaczywe dzieci!
 Co wy tu robicie?
 Wymyślamy budy.
 Bośmy pełne grudy.
 Czarz zabierze do kociołka –
 Wygotuje na aniołka¹⁸⁰⁶.

Niektórym artystkom – tak jak Marii Komornickiej – przełom XIX i XX wieku przyniósł status *Nain-Artiste*, artysty-karła i błazna, innym – tak jak Marii Konopnickiej – dał nie tylko uznanie oraz niekwestionowaną pozycję społeczną, ale i miejsce w patriotyczno-obywatelskim imaginarium¹⁸⁰⁷. Warto podkreślić, że drugiej z wymienionych poetek udało się zyskać niedostępny dotąd kobietom status wieszczka. Stała się ona – o czym pisał w swych *Dziennikach* Stefan Żeromski – wieszczem dla pokolenia urodzonego po powstaniu styczniowym¹⁸⁰⁸. A zatem nie przypadły jej w udziale samotność, nędza i szaleństwo, czyli to wszystko, co naznaczyło wiek dojrzały i starość Séraphine de Senlis, Camille Claudel, Marii Komornickiej i wielu innych artystek, zwłaszcza artystek-malarek/rzeźbiarek usiłujących wdrzeć się do świata zarezerwowanego dla mężczyzn.

Vetula – femme fatale

Postać *anus ebria et delirans*, zniekształcona w krzywym zwierciadle społecznej niechęci, stopniowo, poprzez wieki traciła swój pierwotny, związany

¹⁸⁰⁴ K. Kralkowska-Gątkowska, dz. cyt., s. 226.

¹⁸⁰⁵ Tamże.

¹⁸⁰⁶ M. Komornicka, *Utwory poetyckie prozą i wierszem*, oprac. M. Podraza-Kwiatkowska, Kraków 1996, s. 203.

¹⁸⁰⁷ I. Węgrzyn, *Maria Konopnicka – kłopoty z biografią*, w: *Czytanie Konopnickiej*, red. O. Płaszczewska, Kraków 2011, s. 15.

¹⁸⁰⁸ S. Żeromski, *Dzienniki*, t. 1, Warszawa 1953, s. 328. Zob. A. Brodzka, dz. cyt., s. 3.

z rytami dionizyjskimi charakter i trwała jako figura starej, pijanej baby, bezzębnej i brzydkiej, a nawet odrażającej w swej fizjologii, pozbawionej moralności, rozwiązłej, sprośnej rajfurki i deprawatorki młodych kobiet.

W literackich i ikonograficznych przedstawieniach brzydotę żeńskiej starości nagminnie utożsamiano z rozpustą i kupczeniem wrogą kobietą mocą, jak ma to miejsce na rycinie Féliciena Ropsa *Targ amorów*, łączącej dekadenci sztafaż *femme fatale* „z jurnością flamandzkiej sprośności”, wyrażaną zwłaszcza przez przywołanie postaci starej kobiety. Na rycinie (artyści igrającego ze swym nazwiskiem i imieniem Erosa, zwącego się niekiedy Eropsem) nagiej i pewnej swojej erotycznej mocy młodej kobiecie towarzyszy stara, szpetna sprzedawczyni-stręczycielka, oferująca klientom nie tylko amorki, ale i wdzięki dziewczyny¹⁸⁰⁹. Artysta realizujący motyw zaczerpnięty z malarstwa pompejańskiego nawiązuje do postaci *anus ebria*, przedstawiając starą przekupkę-rajfurkę jako staruchę z zapadniętymi dziąslami, obwisłą, odsłoniętą pierśią i przewiazaną na jednym ramieniu szatą, spod której wystają nóżki i pośladki niemowlaka-amorka.

Towarzysząca temu dziewiętnastowiecznemu przedstawieniu aura skandalu nie tyle świadczy o konsternacji, którą od XVIII wieku budziły odsłonięte w Pompejach (a nie licujące z powszechnym przekonaniem o dostojęństwie antyku)¹⁸¹⁰ ściennie malowidła, ile dowodzi dosłowności traktowania przez dziewiętnastowieczną publiczność postaci *anus ebria*, w której upatrywano już tylko znaku moralnej rozpusty, a nie uczestniczki *thiasosu* i płodnościowych rytuałów.

Stara upojona baba, dawna towarzysza Dionizosa – archetypu niszczącego życia, podobnie jak on łącząca w sobie *sacrum*, żartobliwość, rozwiązłość i szaleństwo – zmienia się więc w realistycznej i naturalistycznej literaturze oraz ikonografii w *mère maquerelle*, starą rajfurkę, androgeniczną, obleśną staruchę, po to by z czasem w dziełach dekadentów stać się współniczką diabła, uczestniczką satanistycznych obrzędów i findesieclową histeryką.

Poszukująca przyjemności ponad ograniczeniami moralnymi i religijnymi, biorąca udział w orgiach z użyciem narkotyków i lucyferiach o antycznych korzeniach manichejskich i gnostycznych, starucha zawiera pakt z diabłem¹⁸¹¹ i pozostaje w jego służbie, piastując tradycyjną dla siebie

¹⁸⁰⁹ Taką interpretację ryciny Ropsa proponuje Maria Poprzęcka. Zob. M. Poprzęcka, dz. cyt., s. 84.

¹⁸¹⁰ Tamże.

¹⁸¹¹ Zob. U. Eco, dz. cyt., s. 204–219.

rolę instruktorki młodych czarownic. Scenę takiego właśnie instruktażu przedstawia pochodzący z 1880 roku obraz Louisa-Maurice'a Bouteta de Monvel zatytułowany *Pierwsza lekcja przed sabatem*¹⁸¹². Na wspomnianym płótnie stara czarownica z głową okrytą chustką i płaszczem gestami wzmacnia swoje pouczenia przeznaczone dla młodej, pięknej nagiej czarownicy, trzymającej miotłę pomiędzy nogami. Stara wiedźma, mocno przechylona w kierunku dziewczyny, trzyma na kolanach księgę, wskazując młodej niewieście istotne zaklęcia w tekście, a wzniesionymi kciukiem i palcem wskazującym drugiej ręki podkreślając wagę swych słów. Jedną ręką dziewczyny spoczywa na księdze, druga na trzonku miotły. Na obrazie można dostrzec typowe towarzyszące starym wiedźmom atrybuty, takie jak siedząca z tyłu za startką sowa czy spoczywająca na ziemi trupia czaszka.

Ogarnięte histerycznym uwielbieniem do szatana staruchy i ich młode adeptki należą do satanistycznego świata, który opisany został przez (znającego najpewniej z autopsji satanistyczne rytury) Jorisa-Karla Huysmansa w powieści *Na wspak*, będącej eksperymentem i efektem poszukiwań nowej artystycznej drogi wytyczanej w momencie, gdy naturalizm wkraczał już w ślepą uliczkę¹⁸¹³. W dziele tym starucha jest jedną z wiernych wyznawczyń tego, który „popycha matkę do sprzedania córki”, towarzyszy „jałowej i zakazanej miłości”¹⁸¹⁴ i jest opiekunem nerwicy oraz hysterii. To ona wraz z innymi kobietami w trakcie czarnej mszy doznaje ekstazy na widok profanacji hostii święconej przez księdza apostatę, co narrator opisuje następująco:

[...] Durtal zadrżał, gdyż powiew szaleństwa poruszył nawą. Wielka histeria nastąpiła po świętokradztwie i zawładnęła kobietami; podczas gdy ministranci okadzali nagość księdza, kobiety rzuciły się na chleb eucharystyczny i wyciągnięte u stóp ołtarza zaczęły go kruszyć, rozrywać na wilgotne strzępki, i jeść i pić te boskie odpadki. Inna, przykucnięta przy krzyżu, wybuchnęła rozzdzierającym śmiechem, a potem wykrzyknęła: „Mój księżu, mój księżu!”. Jedna stara zaczęła wyrwać sobie włosy, podskoczyła w przód, obracając się wokół siebie, skłoniła się i pozostała na jednej nodze, a potem obaliła się obok dziewczyny, która skulona przy murze,

¹⁸¹² Wspomniany obraz znajduje się obecnie w zbiorach Château de Nemours.

¹⁸¹³ Słowa Huysmansa z *Przedmowy* napisanej po dwudziestu latach od daty wydania *Na wspak*, cyt. za: J. Majewska, Kraszewski i nowa powieść. U źródeł polskiej recepcji Jorisa-Karla Huysmansa, „Przegląd Filozoficzno-Literacki” 1–2 (2013), s. 390, www.pfl.uw.edu.pl/index.php?pfl/article/download/740/81 [dostęp: 2.12.2015].

¹⁸¹⁴ J.-K. Huysmans, *Là-bas* (1891), cyt. za: U. Eco, dz. cyt., s. 219.

wiła się w konwulsjach, toczyła sfermentowaną ślinę i płacząc wypływała z siebie niezrozumiałe bluźnierstwa. Durtal, przerażony, wśród dymu, jak przez mgłę zobaczył czerwone rogi Docre'a, który siedząc, toczył pianę szaleństwa, żuł opłatek, potem go wypływał, odwracał się i rozdawał go kobietom. One chętnie to połykały lub wykrzywiały się nawzajem, by go sprofanować. To było jak cela szpitala wariatów, kocioł pełen prostytutek i obłąkanych¹⁸¹⁵.

W literaturze przełomu wieków stara, niezaspokojona kobieta zyskiwała miano opętanej histeryczki, w literaturze naturalizmu swą fizjologią budziła przede wszystkim wstręt i obrzydzenie, z kolei w utworach doby realizmu stawała się obiektem okrutnego szyderstwa i drwiny.

I tak oto w opowiadaniu Guy de Maupassanta *Zastępca* przedmiotem anegdoty i karykaturalnego opisu jest stara mieszcza wciąż jeszcze żywiąca jakieś erotyczne i miłosne pragnienia. Pani Bonderoi, która za życia męża rejenta jakoby „używała [...] kancelistów do swoich usług osobistych”¹⁸¹⁶, nadal lubi młodych i przystojnych mężczyzn. Postrzegana jako nienaganna rentierka, uszczypliwa i zgorzkniała staruszka jest w istocie jedną „z tych szanowanych mieszczek o niezłomnych zasadach, a ukrytych nałogach”¹⁸¹⁷. Skrętnie ukrytym nałogiem w jej przypadku jest – wyżej wzmiankowana – słabość do młodzieńców, która czyni ze starej kobiety postać komiczną ku uciesze przekazujących sobie jej historię mężczyzn.

Otóż – jak opowiada przyjacielowi anonimowy narrator – pani Bonderoi, „staruszcza w koronkowym czepku”, czcigodna dewotka i świętoszka, „której zalotne a sztuczne loczki wyglądają jak przyklejone dokoła czaszki”¹⁸¹⁸, staje się przyczyną konfliktu dwóch młodych dragonów, pojedynkujących się nie tyle o nią, ile o wynagrodzenie otrzymywane za seks ze starą eksrejentową. Młody dragon, który w trakcie choroby wysłał do nienasyconej staruchy swego kolegę, bezskutecznie domaga się od zastępcy umówionej połowy zapłaty. Po pojedynku sprawa znajduje swe polubowne rozwiązanie: lubieżna starka „zatrzymuje sobie”¹⁸¹⁹ obu dragonów, przyjmując każdego w osobnym, oznaczonym dniu. Tym sposobem obaj mło-

¹⁸¹⁵ Tamże.

¹⁸¹⁶ G. de Maupassant, *Zastępca*, przeł. J. Dmochowska, w: tegoż, *Naszyjnik i inne opowiadania*, Wrocław 2005, s. 20.

¹⁸¹⁷ Tamże.

¹⁸¹⁸ Tamże.

¹⁸¹⁹ Tamże.

dzieńcy otrzymują wynagrodzenie, dzięki któremu ich starzy rodzice zyskują finansowe zabezpieczenie. Sprawa nienasyconej Bonderoi bawi do łez rozsądzającego spór podwładnych kapitana, dla którego istota komizmu tkwi w kontraście zachodzącym pomiędzy fizycznością „staruszczy” i jej erotycznymi potrzebami.

W dziewiętnastowiecznych realiach nie tylko stara, ale i starzejąca się kobieta jest w ludzkich oczach kimś pozbawionym seksualności. Z takim podejściem do miłosnych i erotycznych aspiracji mocno dojrzałych kobiet mamy też do czynienia w powieściowym szkicu Władysława Reymonta *Marzyciel*. Jego bohater, urzędnik kolejowy Józio Pełka, nie dostrzega załóg Soczkowej – żony maszynisty, u którego wynajmuje pokój. Młodemu człowiekowi nawet nie przychodzi do głowy, że może ona mieć wobec niego jakieś ukryte zamiary. Postrzega więc Soczkową jako maltretowaną przez męża pijaka podstarzałą kobietę, przed którą sfera doznań seksualnych jest już bezpowrotnie zamknięta, dlatego też „nie rozumie jej troskliwości o siebie, ni jej płonących oczu, ni nawet bardzo wyraźnych słów!”¹⁸²⁰.

Dyskretnie, a z czasem coraz bardziej nachalne zaloty żony maszynisty dostrzegają za to inni. W związku z tym staje się ona nie tylko przedmiotem drwin „całej stacji”, ale i obiektem słownej agresji (zakochanej w Pełce) Franki, która komentując awanturę małżeńską Soczków, charakteryzuje swą podstarzałą konkurentkę w niezwykle emocjonalnych słowach:

– Wcale jej nie żałuję, to ziółko, jak one wszystkie, ja bym z nich kija nie zdejmowała, pan nie wie, co to są za cymeszy! Damy, psiakrew! Byle kocmolu, a nos zadziera do góry, jak jaka hrabina! [...] A jakie flejtuchy i próżniaki! [...] Przecież jak się przejeżdża którąkolwiek stację, to z każdego lufcika wyglądają – niby z budy – pofryzowane pudle. W mieszkaniach nigdy nie sprzątnięte, dzieci obdarte, wszystko aż lepi się od brudu, mąż idzie na służbę bez śniadania, bo pani nie ma czasu o tem myśleć, musi pilnować pociągów i szczerzyć zęby do pasażerów. Naturalnie, że front mają wystawny, wypchany ręcznikami, włosy ufryzowane, facjaty dobrze otynkowane i pooblepiane muszkami, wargi jak krew, i bluzki – niby na bal, a oficyny za to w brudnych, obszarpanych kieckach i dziurawych pończochach, tego przecież nie widać z peronu! Znam ja je dobrze. A nie-raz też widzę, jak to mąż wraca spracowany ze służby, a w domu pusto, zimno i nie ma co włożyć do pyska, bo pani na kawce u przyjaciółki, albo

¹⁸²⁰ W. Reymont, *Marzyciel. Szkic powieściowy* (1932), [https://pl.wikisource.org/wiki/Indeks:Marzyciel_\(Reymont\)](https://pl.wikisource.org/wiki/Indeks:Marzyciel_(Reymont)), s. 29.

pojechała na romanse do Warszawy. A jak przeklinają swój los, jak się ciągle skarżą na biedę i na brak przyjemności. Myślałby kto, że się porodziły w pałacach¹⁸²¹.

Franka, opisując swoją rywalkę, odwołuje się w sposób dość bezwzględny do stereotypu podstarzej zalotnicy, daremnie poprawiającej swe uwiedłe wdzięki. Młoda dziewczyna przemierzająca trasę Kolei Warszawsko-Wiedeńskiej, świadcząc rozmaite (w tym erotyczne) usługi urzędnikom-kawalerom¹⁸²² w skrytości serca zazdrości małżeńskiej stabilizacji animalizowanym przez siebie „stary małpom” i „ufryzowanym pudłom”. Sama marzy o szczęściu u boku Pełki, dlatego też wyrzucona przez Soczkową z domu ponownie dokonuje bezwzględnej oceny swej konkurentki, której przypisuje wszelkie zło, w tym prostytuowanie się z rosyjskimi oficerami¹⁸²³:

Wielka mi pani! Służyła za bonę u zawiadowcy, a teraz zadziera nosa, jak jaka naczelnikowa. Flejtuch jeden, aż śmierdzi z brudu, kiecki ma z farfocłami, a będzie mną pomiatała! Maszyniścina, figura, nie przystępuj bez kija! Ja też sroce spod ogona nie wypadłam! Upasła się na mężowskim chlebie jak maciora, to swędzi ją kałdun i chciałaby poromansować!¹⁸²⁴

Franka, związana – jak pisze Wacław Forajter – ze środowiskiem drogi żelaznej i przez to środowisko zdeprawowana, utrzymanka kolejowych oficjalistów, ofiara nowoczesnej demoralizacji¹⁸²⁵, budzi jednak znacznie większą sympatię narratora niż jej podstarzała rywalka o odrażającej cielesności spasionej kobiety-potwora, której nie jest w stanie ukryć nawet luźny burnus.

Zofia Soczkowa to postać, której intertekstem jest bez wątpienia stereotyp-topos brzydkiej, lubieżnej staruchy, „obecny w wielu teoretycznych oraz literackich artykulacjach wstrętu od Horacego do Kafki”¹⁸²⁶. Co interesujące, ów – dostrzeżony przez Forajtera – stereotyp odrażającej starej baby w powieściowym szkicu polskiego noblisty przyjmuje zgodnie z duchem epoki

¹⁸²¹ Tamże, s. 37–38.

¹⁸²² W. Forajter, *Pomiędzy marzeniem i spektaklem: o wybranych wątkach „Marzyciela” Władysława Stanisława Reymonta*, w: *Spojrzenie – spektakl – wstyd*, red. J. Potkański, R. Pruszczyński, Warszawa 2011, s. 143.

¹⁸²³ W. Reymont, dz. cyt., s. 125.

¹⁸²⁴ W. Reymont, dz. cyt.

¹⁸²⁵ W. Forajter, dz. cyt., s. 142.

¹⁸²⁶ Tamże, s. 143.

postać naturalistycznej i karykaturalnej w swej przekwitłej urodzie kobiety, przede wszystkim zaś historyczki, będącej parodią medycznego wzorca kobiecości epoki *fin de siècle*¹⁸²⁷.

Lubieżna starucha zarzucająca przynętę na młodego mężczyznę jest wstrętna i żalosna zarazem. Jej szczebiot i komiczne mizdrzenie się zostają skontrastowane z jej grubiańskimi reakcjami na wtargnięcie psa czy zanie dbania służącej:

– Proszę się nie odwracać, jestem w negliżu! [...]

Odskoczyła niby to z przerażeniem i, zakrywając skrzyżowanymi rękoma paromorgowy dekolt, zaszczębiotała:

– Ależ nie można, nie wypada, niech pan nie patrzy!

– I można, i wypada, i na cudności patrzeć wolno! – odpowiedział tym samym tonem.

– Naprawdę! Podoba się panu mój szlafroczek? – wykrzyknęła, zapominając już o wstydzie.

– Prześliczne łaszki, pierwszy raz widzę coś podobnego.

– Łaszki, bardzo proszę. Niech się pan przyjrzy! – zadąsała się i, wstąpiwszy w krąg światła, stanęła w całej okazałości. – To moja własna praca! – dorzuciła z dumą, okręcając się przed nim na wszystkie strony.

Złotawy szlafroczek, bramowany koronkami, a przybrany błękitnymi wstęgami, spływał luźno po jej bujnej postaci. Nisko upięte włosy były przeplecione również błękitnymi wstążkami, w uszach lśniły olbrzymie, podejrzanej wartości turkusy, na szyi, między grubymi obręczami tłuszczu, różowił się sznur białych koralików, a na rękach brzęczały bransolety. Okrągła, tłusta twarz pośniewała mimo pudru, a zapasione oczy błyszczwały wyzywająco.

– Cudownie. Ale cóż to za uroczystość, że pani się wystroiła?

– I pan ani przeczuwa? Ani się domyśla? – szepnęła, przeszywając go wzrokiem.

– Doprawdy, że nie; a może to pani imieniny? – zapytał z zupełną szczerością.

– Boże, co ja robię!... co pan sobie o mnie pomyśli! – jęknęła, zasłaniając sobie oczy.

– A cóż ja mogę pomyśleć? – wykrzyknął ze zdziwieniem i usiadł przy stole.

¹⁸²⁷ Tamże.

Osunęła się na krzesło i wyciągnęła do niego rękę upstrzoną w pierścionki.

– Nawet się pan nie przywitał ze mną!

– Ale, co gorsze, nie podziękowałem jeszcze za kwiaty i dopiero teraz serdecznie dziękuję.

Pocałował ją w rękę i podsunął półmisek, ale jeść nie chciała.

– Nie mogę, boli mnie głowa i taka jestem smutna, taka strasznie smutna! – zajęczała ni z tego, ni z owego, a wsparłszy brodę na dłoniach, zatopiła w nim rozłzawione oczy.

– A pójdziesz, bydlaku jeden! – zakrzyczała naraz, opędzając się serwetką przed wyżłem, który wpadł do pokoju i rzucał się na nią z radosnym skomleniem. – Magdziu, zabierz psa! Mówiłam ci już tyle razy, żebyś go z kuchni nie wypuszczała!

– Za ogon przecież go nie przywiążę, a obrózkę kajś zadział – wrzasnęła na odlew Magdzia, wyciągając skowyczącego psa.

– Cicho! żebyś czego nie oberwała!

I tak za nią trzasnęła drzwiami, aż się zatrzęsły ściany¹⁸²⁸.

Przedstawiająca się jako ofiara męża brutala, pijaka i rozpustnika, którego poślubiła, popełniając jakoby mezalians, Soczkowa kreuje swój życiorys, „blagując” na temat swego pochodzenia, na co znający prawdę Józio reaguje „obłudnym współczuciem”¹⁸²⁹. Kontrapunktem dla jej wypowiedzi staje się kolejna awantura ze służącą, sprawiająca, iż Józio definitywnie postanawia się oddalić, co budzi gwałtowną reakcję lubieżnej staruchy:

Skoczyła do drzwi jak pantera i zaparła je plecami.

– Nie puszczę pana... długo czekałam na taką chwilę... mam tyle do powiedzenia... pan jeden mnie zrozumie... zostanie pan jeszcze... – zaszeptała gorączkowo.

– Kiedy taki jestem znużony, że ledwie się już trzymam na nogach!

I postąpił ku wyjściu.

– To chyba pan wyjdzie przez siłę!

Rozkrzyżowała się na drzwiach takim gwałtownym ruchem, aż cały szlafroczek się otworzył i rozbłysnęły obnażone piersi¹⁸³⁰.

¹⁸²⁸ W. Reymont, dz. cyt., s. 131–133.

¹⁸²⁹ Tamże, s. 135.

¹⁸³⁰ Tamże, s. 138.

Zdegustowany cielesnością i zakusami starej baby bohater nadal chce salwować się ucieczką, kategorycznie postanawia wymówić wynajmowane mieszkanie oraz sprowadzić Franię, która w porównaniu z tą „starą małpą” wydaje mu się piękna, delikatna i pocziwa. Odtrącona i zdeterminowana starucha inscenizuje – jak pisze Forajter – „histeryczny teatr”¹⁸³¹. Płacze, symuluje omdlenie i atak choroby, której symptomami mają być zeszytowanie mięśni, utrata świadomości i upadek¹⁸³². Kiedy Pełka próbuje ją ratować, dochodzi między nimi do zbliżenia:

[...] przytuliwszy głowę do jego piersi, szepnęła:

– Tylko trochę odpoczne i zaraz sobie pójde... zaraz... zaraz...

– Nie zaraz... nie, nie... zostaniesz... – mówił coraz ciszej, czując, że obejmują go nagie ramiona i jej gorące, rozpalone usta żarłocznie szukają jego ust.

[...] w pokoju zalegało milczenie pełne wrzących szeptów, pocałunków, nieprzytomnych śmiechów i westchnień¹⁸³³.

W trakcie zbliżenia Józio pograża się „w odmet cudownego szaleństwa”, czując, że „wszystko za czym tęsknił” i o czym marzył zaczyna się stawać „jakąś półsensną rzeczywistością”¹⁸³⁴. Zaskoczona „siłą jego temperamentu” Soczkowa popada w bezprzytomne uniesienie. Jednak Pełka, przyjmując pocałunki i uściski wulgarnej, starej Soczkowej – stanowiącej przeciwieństwo jego ideału kobiecości – wraca wyobraźnią do postaci „białej księżniczki”, tajemniczej i pięknej nieznajomej, ujranej w zimowej scenerii stacji podczas postoju międzynarodowego pociągu. To „jej płomienne ramiona go ogarniają i unoszą aż pod gwiazdy roztałe w nieskończonościach”¹⁸³⁵. To właśnie „białą księżniczkę”, będącą „kolejową wersją młodopolskiej *femme fatale*”¹⁸³⁶, Józio wielbi, to jej oddaje się z całą namietnością, krzycząc: „Czekałem na ciebie zawsze! Kochałem cię zawsze... Zawsze... zawsze!”¹⁸³⁷.

Biorąc te słowa do siebie nieszczęsna, (a według narratora) żalosna Soczkowa, balansująca na granicy rozpusty i hysterii, stanowi dla Pełki wątpliwy,

¹⁸³¹ W. Forajter, dz. cyt., s. 143.

¹⁸³² Tamże.

¹⁸³³ W. Reymont, dz. cyt., s. 138–139.

¹⁸³⁴ Tamże, s. 139.

¹⁸³⁵ Tamże.

¹⁸³⁶ W. Forajter, dz. cyt., s. 141.

¹⁸³⁷ W. Reymont, dz. cyt., s. 139.

jak się okaże, substytut, przedmiot chwilowej przyjemności¹⁸³⁸. Substytut ten budzi obrzydzenie bohatera, który zaraz po tym, gdy w świetle „[...] ujrzał ją przy sobie, [...] zrozumiał całą nędzę rzeczywistości”¹⁸³⁹. Widok starego ciała wywołuje wstyd i wstręt tym większy, im bardziej złudna była fantazmatyczna „wizja-podpórka”, umożliwiająca miłość fizyczną z „monstrualno-groteskową histeryczką”¹⁸⁴⁰. „Po wszystkich” kobieta-potwór budzi w nim obrzydzenie zarówno wyglądem, jak i swymi obleśnymi żartami, demaskującymi ją jako podstarzałą nimfomankę:

Siadła przy nim na łóżku i, zaplatając swoje bujne włosy, paplała takie głupie i ohydne anegdoty, że patrzył na nią z coraz większym zdumieniem i odrazą – wydała mu się teraz ordynarna i wstrętna.

– Skąd pani wie te rzeczy?

Nie mógł już znieść nawet jej głosu.

– Cóż ty sobie myślisz, że kobiety nawet nie wiedzą, gdzie białe raki zimują?

– Ależ to świństwo!

– Myślałam, że i ty lubisz wesołe kawały! Wszyscy je lubią... przecież takie śmieszne...

– To dobre dla kolejarzy i w szynku, ale nie dla kobiet.

– E, kiedy Józio taki niegrzeczny, to Zosia swoje gałganki pozbiera i pójdzie się bawić na inne podwórko! – zadąsała się, udając małą dziewczynkę.

– Pierwszy raz w życiu słyszę coś podobnego od kobiety!

– Kiedyś taki, to już naprawdę sobie pójdę!

Poczuła się nieco dotkniętą.

– To plugawe, obrzydliwe i wstrętne! – wybuchnął, nie mogąc się już pohamować.

– A Józio taki niedobry i taki niewdzięczny, że Zosi jest bardzo przykro, bardzo... Niech ją za to przeprosi, no prędko i mocno! – zaszczebiotała, okrywając go pocałunkami. [...]

Tak wrogo spojrzał na nią, że odskoczyła od łóżka, narzuciła burnus na ramiona i stanęła przerażona, z zapartym tchem, a nie doczekawszy się ani słowa, padła mu na piersi z wesołym chichotem. Była przekonana, że on udaje i tylko dla kawału robi takie srogie miny.

¹⁸³⁸ Tamże, s. 144.

¹⁸³⁹ W. Reymont, dz. cyt., s. 139–141.

¹⁸⁴⁰ W. Forajter, dz. cyt., s. 144.

Pozwalał się całować z ledwie już ukrywanem obrzydzeniem i wreszcie, aby się jej pozbyć jak najprędzej, zdobył się na jakieś zdawkowe słowa i czułości. Uwierzyła i niezmiernie znowu szczęśliwa całowała go tem ognisćiej¹⁸⁴¹.

Narrator auktorialny, do którego mowy przenikają myśli Józia rozpamiętującego to, co się stało, „w jakimś mgnieniu zgryzoty, żalów i wyrzutów sumienia”¹⁸⁴² nazywa Soczkową nimfomanką. Męski punkt widzenia „wtłacza” pragnienia i potrzeby tej pijanej i ogłupionej miłością do młodzieńca staruchy w deprecjonującą formę choroby nerwowej, jaką jest histeria¹⁸⁴³. Erotyczne potrzeby starzejącej się kobiety zostają ukazane jako coś dla niej samej wstydliwego, zmuszającego ją do ucieczki w histerię, swoisty repertuar gestów i zachowań pozwalających jej wyrazić, a zarazem ukryć seksualne nienasycenie.

W dziewiętnastowiecznym społeczeństwie starzejąca się kobieta budzi swą powierzchownością i seksualną *avaritią* absmak, politowanie i śmiech, a jej związek z młodszym, niekiedy zależnym od niej finansowo mężczyzną jest klasyczną wersją utrwalonego w malarstwie toposu niedobranej pary. Tak dzieje się też w przypadku drugoplanowej bohaterki *Lalki*, Małgorzaty Minclowej, jeszcze przed śmiercią zaniedbującego jej seksualne potrzeby męża zakochującej się w Wokulskim, którego – mimo jego niechęci – pod pozorami swatania z Kasią Hopferówną nagminnie zaprasza na herbatę. Do objawów jej silnego zaangażowania należy także zaliczyć jej ciągle wypytывanie się o zdrowie pana Stacha, nagłe „występowanie z pretensjami”¹⁸⁴⁴ do starego subiekta, że przyjmuje na lokatorów ludzi podejrzanych, a w końcu iście freudowskie ataki „jakiś płaczów, śmiechów”¹⁸⁴⁵, histerie i awantury, zatruwające życie Janowi Minclowi. Po śmierci męża pani Małgorzata wychodzi za Wokulskiego, z którego śmieją się tak subiektci, jak i znajomi, widzący w nim Brutusa, który „sprzedał się starej babie”¹⁸⁴⁶.

Jako żona młodego męża Małgorzata popada we wszelkie właściwe starym zalotnikom przywary, takie jak: zazdrość i chęć skrajnego kontrolowania ukochanego, nadmierna dbałość o przekwitającą urodę, w końcu śmieszna

¹⁸⁴¹ W. Reymont, dz. cyt., s. 140–141.

¹⁸⁴² Tamże, s. 141.

¹⁸⁴³ W. Forajter, dz. cyt.

¹⁸⁴⁴ B. Prus, dz. cyt., s. 469.

¹⁸⁴⁵ Tamże, s. 463.

¹⁸⁴⁶ Tamże.

dla otoczenia kokieteria i czułość. O tych wszystkich szaleństwach „starej” Małgorzaty opowiada Rzecki, relacjonując dzieje niezbyt udanego małżeństwa swego przyjaciela:

Przy młodym mężu w panią Małgorzatę jakby nowy duch wstąpił. Kupiła sobie fortepian i zaczęła uczyć się muzyki od jakiegoś starego profesora, ażeby – jak mówiła – „nie budził w Stasieczku zazdrości”. Godziny zaś wolne od fortepianu przepędzała na konferencjach z szewcami, modystkami, fryzjerami i dentystami, robiąc się przy ich pomocy coraz piękniejszą¹⁸⁴⁷.

Równie desperackie i katastrofalne w skutkach, co zabiegi upiększające, są próby pełnego kontrolowania męża oraz mizdrzenia się starej baby, robiącej z siebie przedstawienie, o którym dość prześmiewczo opowiada Rzecki – świadek owych karesów:

A jaka ona była tkliwa dla męża!... Nieraz przesiadywała po kilka godzin w sklepie, tylko wpatrując się w Stasiulka. Dostrzegłszy zaś, że między kundmankami trafiają się przystojne, cofnęła Stacha z sali frontowej za szafy i jeszcze kazała mu zrobić tam budkę, w której, siedząc jak dzikie zwierzę, prowadził księgi sklepowe.

Pewnego dnia słyszę w owej budce straszny łoskot... Wpadam ja, wpadają subiekci... Co za widok!... Pani Małgorzata leży na podłodze przywalona biurkiem i oblana atramentem, krzeselko złamane, Stach zły i zmieszany... Podnieśliśmy płaczącą z bólu jejmość i z rozmaitych jej półsłówków domyśliśmy się, że to ona sama narobiła takiego rwetusu, usiadłszy niespodzianie na kolanach mężowi. Kruche krzesło złamało się pod dubeltowym ciężarem, a jejmość, chcąc ratować się od upadku, chwyciła za biurko i z całym kramem obaliła je na siebie¹⁸⁴⁸.

Rzecki przedstawia wszystkie te wydarzenia z iście męskiej perspektywy, z ukrytą ironią, uruchamiając wszelkie dotyczące podstarzałych żon stereotypy. Miłość do młodego małżonka ukazuje jako coś dla jej obiektu niszczącego. Ambitny, żądny wielkich dokonań Wokulski, śledzony przez żonę „na mieście” i ścigany przez nią nawet na męskich wyprawach „po lasach” „Stasiulek”, zmienia się – jak mówi Rzecki – „z lwa w wołu”, z człowieka nauki i politycznego buntownika w gospodarza przyjęć wieczornych, na których

¹⁸⁴⁷ Tamże, s. 470.

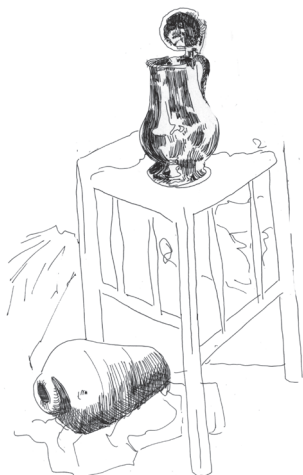
¹⁸⁴⁸ Tamże.

zbierają się równolatkowie jego żony, a więc „damy, stare jak grzech śmiertelny, i panowie, już pobierający emeryturę i grający w wista”¹⁸⁴⁹. Z czasem zabiegi pragnącej za wszelką cenę utrzymać przy sobie młodszego męża podstarzałej zalotnicy przybierają formy groteskowe, aż w końcu stają się bezpośrednią przyczyną śmierci Małgorzaty, która:

[...] w piątym roku pożycia nagle poczęła się malować... Zrazu nieznacznie, potem coraz energiczniej i coraz nowymi środkami... Usłyszawszy zaś o jakimś likworze, który damom w wieku miał przywracać świeżość i wdzięk młodości, wytarła się nim pewnego wieczoru tak starannie od stóp do głów, że tej samej nocy wezwani na pomoc lekarze nie mogli jej odratować¹⁸⁵⁰.

Postaci Zofii Soczkowej i Małgorzaty Minclowej to dwa (pierwsze bardziej, drugie nieco mniej dosadne i dosłowne) XIX-wieczne wcielenia toposu starej baby, dowodzące faktu istnienia nierównych standardów w podejściu do męskiej i kobiecej starości oraz prawa obu płci do przeżywania miłosnych i erotycznych uniesień w późniejszym wieku.

Histeryczna i groteskowa w swej fizyczności *femme fatale* – Soczkowa oraz przywołująca poprzez swój związek z młodszym mężczyzną topos niedobrej pary Minclowa ulegają porywom ostatniej miłości i desperackiego pożądania, narażając się na śmieszność i dyskredytując ją etykietkę odrzucających konwenanse i zdrowy rozsądek, szalonych starych kobiet.



¹⁸⁴⁹ Tamże, s. 471.

¹⁸⁵⁰ Tamże, s. 472.